Grid Modorcea

PERSPECTIVELE CREAȚIEI

Univers

GRID MODORCEA

PERSPECTIVELE CREAȚIEI

Studii și eseuri despre teatru

București, 1982
Editura UNIVERS

La început a fost... poetica

Ideile estetice ale artiștilor pot fi deslușite în special fie în operele lor, fie în textele explicite, în mărturisirile specifice, cum ar fi de pildă cele cu valoare de „profesiune de credință". Pentru a desemna situațiile respective, numeroși cercetători — de-a lungul istoriei teoriilor estetice — au folosit diferite concepte, diferiți termeni, dintre care cel mai utilizat este termenul de poetica, *acesta întîlnindu-se mai ales atunci cînd avem de-a face cu idei estetice explicite și mai puțin sau chiar deloc în cazul ideilor estetice implicite. Dar dacă ar fi să considerăm poetica așa cum este considerată, de la Aristotel și pînă la Boris Tomașevski sau Tzvetan Todorov, bunăoară, adică drept știință, cum credem și noi că este, atunci cu greu am putea desemna (și deci accepta) drept poetica unui artist ideile sale estetice explicite subiective, pur individuale, așa cum sînt ele în general, adică fără să aibă un caracter științific, fără să fie un corpus sistematic, cu valoare universal-valabilă. Cu atît mai puțin putem desemna prin termenul de poetica ideile estetice implicite ale unui artist. Numeroși critici și teoreticieni, care s-au ocupat de sondarea ideilor estetice ale unui artist sau altuia, ținînd seama și de faptul că poetica se referă în primul rînd la* fenomenul literar, *au căutat însă să folosească alți termeni sau alte formulări pentru a desemna cele două perspective ale creației — ce formează obiectul cărții de față —, fără ca vreo formulare sau vreun termen să se impună, rămînînd de obicei legate de numele celui care le-a utilizat sau constatîndu-se folosirea lor improprie, forțată și deci abuzivă. Dealtfel în demersurile critice ale cercetătorilor și chiar artiștilor moderni însuși termenul de poetica este folosit*

Scanned with CamScanner

în acest mod. El are în prezent atîtea accepțiuni* încît riscă să nu mai aibă nici una precisă, să devină un fel de pumaceu estetic universal, bun pentru toate situațiile și perspectivele prin care este privită sau ni se dezvăluie creația artistică. Această utilizare abuzivă și deci echivocă a termenului de poetica trădează, fără îndoială, o parte din înfundătura în care se află cercetarea critică modernă.

Iată de ce considerăm că termenul de poetica, pentru a evita arbitrarietatea, este bine să fie privit în accepțiunea lui clasică, aceea care l-a consacrat, ca un punct de sprijin veritabil în dialogul nostru, ca un bun cîștigat. Estetica modernă are nevoie de concepte noi și datoria criticilor este să le creeze, să le introducă în marele dialog al ideilor și să încerce să le impună. Desigur, aceste concepte se cuvine să acopere obiectul cercetării, să fie cît mai aproape de esența fenomenului de care cercetătorul se ocupă, desemnînd-o cît mai exact, cît mai nuanțat, cît mai viu, nemaivorbind de cazul cînd ea însăși le cere, cum o vom dovedi în chiar aplicația noastră. Iată ce ne propunem să demonstrăm în continuare, conștienți fiind de riscul asumat, de faptul că o asemenea întreprindere poate provoca destule discuții contradictorii. Dar care este oare țința oricărei cercetări autentice, pătrunse de patima sinceră a cunoașterii, dacă nu iscarea unui dialog cît mai viu, cu adevărat creator? Și cine poate determina mai profund această comunicare, cît și caracterul unei astfel de cercetări, dacă nu însăși cunoașterea mecanismului Creației și a perspectivelor ei, adică a stărilor și a evoluției fundamentelor care mișcă Lumea noastră și care fac din om o măsură nepereche a tuturor lucrurilor?!

---

* Cf. în acest sens, de pildă, Mario De Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX*, Ed. Meridiane, 1968; sau Luigi Pareyson, *Estetica. Teoria formativității*, Ed. Univers, 1977, pp. 403—415.

Scanned with CamScanner

INFRAESTETICA CREAȚIEI

Scanned with CamScanner

Perspectiva infraestetică

Dacă estetica și poetica sînt științe, prima cu caracter filosofic, a doua cu delimitare teoretică precisă în domeniul artei literare, unde fenomenele ei sînt supuse generalizării, *infraestetica* nu va fi nici un corp de reguli privind împărțirea literaturii în genuri, tropi, specii, forme poetice fixe etc., nici un ansamblu de reguli sau pseudoprecepte care să definească și să claseze operele de artă, care să recomande ce căi pot fi urmate sau nu etc., nici un rezultat al aplicării unor legi generale de creație și nici o bază teoretică sau metodologică slujind obiectul fiecărei arte în parte, al istoriei artelor sau al criticii de artă ! Infraestetica, un fel de „artă poetică" implicită, privește fenomenele artistice prin prisma individualității lor, din perspectiva infrastructurilor lor. Ea are drept obiect un domeniu aproape necercetat de critică, poate pentru că îl vede mai mult pe artist ca reflectant „din interior" al propriei lui opere, al mecanismului creației în special, un fel de „Deus theoreticus" discret, ascuns în meandrele artei sale, decît pe critic ca subiect creator, adică pe teoreticianul din el drept plăsmuitor de opere artistice ! Este vorba tot de opera de artă, desigur, dar de acea *parte structurală* a ei care se referă la *viziunea estetică,* la *concepția artistului* privind un aspect sau altul al creației, la „arta sa poetică", ca *dimensiune creatoare* însă, făcînd *corp comun* cu opera deci, fiind imanentă valorii ei artistice. Cu alte cuvinte, e vorba de ideile estetice implicite, încifrate într-o operă de artă, de ideile estetice vii ale unui artist, pe baza cărora opera s-a născut și s-a configurat. Artiștii, cu rare excepții, nu au scris estetici sau poetici, în nici un caz *poetici generale,* și nici *poetici istorice* sau *normative,* deși ideile lor estetice, oricum s-au manifestat, fie din perspectiva im-

Scanned with CamScanner

plicită, fie din cea explicită, sînt tot atîtea încercări de a impune „reguli" artistice, dar au lăsat în schimb în operele lor *urme* ale concepțiilor și idealurilor estetice corespunzătoare viziunii lor despre lume. Creația fiecărui artist este în același timp și o infraestetică sui-generis, un fir al Ariadnei în labirintul creației, mărturia muncii scoasă mai mult sau mai puțin în evidență. Infraestetica este *viziunea despre creație a unui artist contopită cu creația însăși.*

Semnificațiile artei, tendințele ei, mesajul ca și mecanismele după care o operă se structurează într-un fel sau altul nu stau în afara operei respective, ci fac corp comun cu ea, se află în realitatea ei imanentă. Numai că — în operele creatorilor — aceste idei, aceste concepții etc. nu le găsim de-a dreptul ca teorii estetice sau poetice, ci ca *elemente infraestetice*. Exemplul lui Shakespeare este concludent în acest sens. Concepția lui despre teatru se află în întregime în piesele sale, iar noi putem deduce de aici o infraestetică shakespeariană și mai puțin, am spune, o poetică shakesperiană. Dacă există o astfel de știință care se ocupă de „literaritatea" discursului său dramatic, de generalizarea legilor sale particulare de creație sau de aplicarea unor legi generale de construcție la mecanismul său creator etc., ea nu aparține atît lui Shakespeare însuși cît mai ales comentatorilor săi (orice doctrină veritabilă fiind a posteriori fenomenelor artistice).

Desigur, observațiile de față sînt rodul unor „lecturi infraestetice", deci ele trebuie judecate așa cum sînt : ca fiind izvorîte dintr-o viziune proprie asupra creației în general și a artei teatrale în special, viziune bazată pe faptul că în examinarea artei filosofăm de fapt asupra creației, însă această muncă nu o putem efectua decît în interiorul obiectului însuși, care nu este altul decît mișcarea creatoare ; nefiind posibilă o cercetare de acest tip din afara obiectului, o altfel de participare prin care să ne identificăm cu esența lui, rezultă prin cea mai elementară logică că veritabilul filosof asupra artei este mai întîi de toate un creator și implicit, deci, un infraestet. Nu putem cerceta din punct de vedere infraestetic o activitate creatoare fără a fi în primul rînd creatori, altfel

Scanned with CamScanner

ar fi ca și cum am cunoaște mai întîi mersul și apoi am merge. În ce măsură infraestetica proprie este mai mult o „creație" decît o poetică, în sensul în care, în perspectiva timpului, aproape orice sistem filosofic ni se arată ca izvorînd dintr-o intuiție artistică, asta rămîne s-o constate alții.

Deocamdată, în prelungirea celor spuse mai sus, ținem să afirmăm, pentru a preîntîmpina orice neînțelegere, că efortul întreprins de noi se bazează pe următoarea observație estetică : *Există atîtea infraestetici cîți creatori sînt.* Ar fi desigur rizibil să se afirme același lucru despre Estetică, deși, cum am afirmat deja, creație există și acolo unde se creează Prelegeri veritabile despre ea. Numai din această perspectivă estetica poartă pecetea unui creator sau altul, fiind legată de numele celui care a re-creat-o ! A „recreat"-o, întrucît aici nu avem de-a face cu creația propriu-zisă, ci numai cu un aspect al ei, cel infraestetic. Privită din acest unghi, estetica devine creație, respectiv infraestetică, creația începînd acolo, și o percepem ca atare, unde infraestetica, respectiv estetica, dacă a fost o emanație creatoare veritabilă, își pierde, și nu numai aparent, importanța sa practică și caracterul său științific. Este cazul indiscutabil al *Dialogurilor* lui Platon, prin arta cărora, „suprimînd" filosofia întru slava teatrului viu, a fost creat primul personaj-filosof, Socrate. Dar observația noastră este valabilă și pentru unele științe, cum este matematica pură. Aceasta studiază obiectul în sine, evident, obiectul destinat să fie reprodus prin imitație, fără referire la situațiile în legătură cu care a fost el creat. Este însă imposibil să cunoști o teorie matematică, oricare ar fi ea, fără a o recrea, fără a o reconstitui în toate amănuntele ei, ca și cînd tu ai fi cel care a creat-o primul, cel care a descoperit-o. La fel cum înțelegem procesul creator — vom arăta ce este el —, a cunoaște o definiție matematică, de exemplu, înseamnă a i te opune ei, a o refuza, a o accepta numai atunci cînd ea te „obligă" să o creezi ca de la tine însuți. În acest fel definiția respectivă capătă soliditate absolută. Operația aceasta de „recreare" este în matematică un principiu inevitabil pentru adevărul și

Scanned with CamScanner

progresul acestei științe. Nu este posibil să cunoști o lucrare matematică fără a-i reface absolut toate demonstrațiile. În felul acesta, putem spune, o propoziție matematică este creată printr-o infinitate de recreatori. Acest lucru se întîmplă, de fapt, cu toate adevărurile lumii. Astfel se verifică soliditatea unui adevăr!

La fel, esteticile moderne ale lui Vico, Lessing, Diderot, Kant, Schiller, Hegel, Schelling, Ruskin, Marx, Cernîșevski sînt o regîndire și o continuare a teoriilor referitoare la problemele frumosului și ale artei care se găsesc în antichitate la chinezi, indieni, eleni, romani, în evul mediu și în Renaștere. Același lucru se poate spune despre esteticile contemporane ale unui Croce, Lukács, Hartmann, Pareyson, Vianu, Călinescu etc., față de esteticile moderne. În toate aceste estetici însă principiile generale se păstrează, fiecare contribuție oferind noi argumente pentru configurarea științei generale a esteticii (sau a poeticii, care la origini ținea locul esteticii).

Nu același lucru, în schimb, putem spune despre infraestetică, arta creației fiecărui artist în parte. Artiștii au infraestetici proprii, unice, care se vor, ca și operele lor, neimitabile și nerepetabile. Știm că obiectul esteticii este opera de artă, fiecare creație conținîndu-și infraestetica proprie. Estetica (sau poetica) ar putea fi considerată, în acest sens, *suma infraesteticilor individuale*, disciplina care studiază legitățile diferitelor atitudini estetice implicite, ale concepțiilor umane în general. Pe baza infraesteticilor imanente operei lui Dante, Cervantes, Shakespeare, Goya, Picasso etc., estetica își stabilește categoriile sale, întregul arsenal de precepte pe care le aplică apoi la nivelul fiecărei creații, arătînd ce au în comun acești scriitori și ce îi diferențiază. Scopul esteticii (sau al poeticii) se impune să fie deci și acela de a descoperi limbajul mascat al infraesteticilor, *urma* concepțiilor artistice, a ideilor estetice particulare, specifice, conținute în opere. Însă acest lucru nu este posibil fără o cercetare infraestetică, fără acea recreare necesară a operei, care s-o privească adică în procesul creației, căci lectura infraestetică reface acest proces, lectorul transpunîndu-se în operă ca în „propria sa creație".

Scanned with CamScanner

Pentru ca actul creator să se cunoască pe sine ca act creator este necesară Infraestetica. Ea reflectă ca într-o prismă magică creația. Infraestetica merge mînă în mînă cu procesul creator și se desparte de acesta numai atunci cînd creația a „încetat" (parțial, evident ; de exemplu, cînd artistul a produs o primă operă). Dar creația nu încetează niciodată, mereu își cultivă stările, se desăvîrșește. Ea se continuă nevăzut, funcționează personant. Căci în repaosul acesta aparent al ei (vezi partea a II-a a studiului nostru), infraestetica „încetează", apărînd acum *transestetica* drept suport al creației, ca imanență critică, în sensul că ea ar lumina explicit, „teoretic", drumul pe care se va putea orienta creația. Infraestetica nu poate decît să inculce în subconștientul creatorului anumite „experiențe" descifrate în procesul de „reflectare" transestetică a operei produse (într-un prim „moment" al creației). Infraestetica contribuie astfel la selecția și la sublimarea unor zone de personanță ce se găsesc cosmicizate în noosfera abisală, folosind terminologia transesteticii lui Blaga. Infraestetica poate să automatizeze anumite zone subconștiente ideale, stări specifice, care în procesul de creație se reproduc de la sine. Astfel, creația le va recunoaște ca pe ceva ce este veritabil al său, ca pe substanțialitatea propriilor ei atitudini. Deci infraestetica individuală, mai mult decît preceptele oricărei estetici generale, contribuie din aproape în aproape, de la operă la operă, la perfecționarea creației personale, insesizabil, ca un mecanism viu. Următoarea plăsmuire va apărea mai orientată, mai desăvîrșită, mai autocreatoare. Însă cu toată „reflexia" posibilă, niciodată infraestetica nu poate ști, nu poate dirija, nu poate conștientiza fulminația actului creator, pentru că ea însăși se schimbă, se elaborează odată cu creația, se adaptează spiritului acesteia, conform dialecticii mișcării creatoare (vezi *Teatrul ca dialectică a mișcării).* Creația este în mare parte spontană, ea fiind un Cosmos inconștient. Creația nu va recunoaște ceva, mișcarea, de pildă, ca pe ceva ce este veritabil al său decît numai dacă acest ceva este de organizare (orientare) spontană, infrastructurală, specifică vieții create, plăsmuite. Creația recunoaște infraesteticii numai Graful ei inconștient. Așadar, oricît de coordona-

Scanned with CamScanner

toare poate fi „lucidîtatea" creatorului, adică oricît de întreagă este ea ca *formă*, aşa cum vom înţelege noi acest concept, niciînd nu poate intui „deschiderea" conţinutului creator, niciînd nu-i poate fi formă de previziune. Fapt pe care îl va suplini transestetica, cum vom vedea.

De aceea funcţia ideală a infraesteticii este să se mistuie în creaţie. Raţiunea ei de a fi, ivită din raportul individ-realitate, ar trebui să fie atît de bogată şi atît de spontană încît să se poată malea brusc, ca formă, după conţinutul „necunoscut" care-i ţîşneşte în faţă pe neaşteptate, asemeni neprevăzutelor fenomene reale. Să participe ca formă la întregul conţinut al creaţiei, ca şi cum, conţinut fiind, ar participa la propria-i formă. În acest caz — sol fertil creaţiei —, asistăm la o calitativă pătrundere a materiei exterioare în interior : este ceea ce constituie însăşi dinamica lăuntrică a procesului creator.

Dar oare, filosofînd asupra infraesteticii, spunînd că orice artist îşi are infraestetica sa, nu facem o speculaţie într-un sens profund estetic ? Nu, atîta timp cît nu ne depărtăm de propria-ne creaţie, atîta timp cît observaţiile de faţă nu vin din afară, ci fac corp comun cu o viziune unică, personală, imanentă creaţiei. Da, în măsura în care infraestetica proprie are puncte comune cu estetica, în măsura în care sîntem nevoiţi să apelăm la un limbaj teoretic pentru a putea să ne comunicăm în mod coerent observaţiile infraestetice. Dorinţa unui *dialog mai viu*, cum am mai spus, animă şi strădaniile noastre de a face publice o serie de „însemnări" pe care numai creaţiile au dreptul să le conţină în forme atît de apodictice. Altfel, infraestetica este *un domeniu al stărilor creatoare*, unde nimic nu este definitiv, născut odată pentru totdeauna, deşi, ca şi creaţia, în natura ei stă să fie sentenţioasă dacă vrea să fie viabilă. Or, asta ne face să putem afirma că în afara individului creator nu există infraestetică. Artistul îşi poate avea infraestetica sa fără ca neapărat să fie un critic sau un estetician. Posibilitatea aceasta subzistă în chiar caracterul spiritual al substanţialităţii, al concreteţii artei sale. În acest sens, *creaţia este efortul lui neîncetat de a-şi dezvălui propria infraestetică* pe măsură ce îşi materializează observaţiile.

Scanned with CamScanner

Căci *observația* este carnea de „axiome" din care se hrănește creația. Cînd artistul observă, el aderă, conștient sau nu, la un *mod de-a fi*. Iar cînd *exprimă* această „existență", ca pe singura posibilă, el se străduiește să-i dea viață, viața sa „veșnică". Oare nu tocmai de aceea, dintr-o asemenea perspectivă, ne apare creația a fi mai cathartică și mai durabilă decît viața ?

Scanned with CamScanner

Teatrul ca dialectică a mișcării

Arta lui Homer, a tragicilor greci, a lui Dante, Shakespeare, Michelangelo, Bach, Brâncuși etc., poate fi considerată drept o *imitare infraestetică* a vieții, a istoriei în mișcare. Arta lor reflectă, reproduce (în accepția leninistă a termenului), pe de o parte, sîmburele naturii, al realității, iar, pe de altă parte, conține o critică a vieții, este o atitudine umană și estetică în fața fenomenelor reale. Această atitudine, determinată biologic și socio-istoric, o găsim conservată în operă într-un mod mai mult sau mai puțin „mișcat", deformat, după cum relația subiect-obiect este mai mult sau mai puțin în echilibru. Creația veritabilă păstrează acest raport într-o *mișcare dialectică*, care este tocmai *imitarea infraestetică a ceea ce este vital în fapte*.

Sufletul vieții, al Naturii, este mișcarea. Arta, fiind o imitare dual ă a lumii reale, conține în sine această mișcare, ca pe sufletul ei adevărat, dar într-o echivalență dată de natura raportului subiect-obiect. *Mișcarea* într-o operă de artă nu este identică cu mișcarea vieții, ci, în cel mai fericit caz, cînd raportul subiect-obiect nu apare deformat, este o *echivalență* a ei, o echivalență de un anumit tip, specifică artei. Desigur, orice creație izbutită ne apare structurată, dar nu rigid structurată, căci ea este un produs emoțional, un rezultat al reflectării subiective, al unui proces sensibil, dinamic, care vorbește pe limba sufletului omenesc despre „conflictul" subiectului creator cu lumea de fapte a vieții materiale.

„Devenirea" unei opere este conținută în structura sa. Nenumăratele *lecturi infraestetice* făcute unei plăsmuiri artistice, sînt o dovadă în acest sens. Și faptul se explică prin coexistența structurii închise (tectonice) și a celei deschise (atectonice) în aceeași operă. Dacă arta n-ar fi

Scanned with CamScanner

o imitație infraestetică, adică o „limitare" critică a mișcării vieții și în același timp una creatoare, o „proiecție" deci sui-generis, specifică, atunci n-ar fi posibil dialogul artei cu timpul, arta și-ar pierde sufletul comunicării, ceea ce este spontan, accidental, *latura vie a improvizării*.

De aceea „structură", acest concept însuși, nu poate fi ceva precis, căci nu există structură, chiar și matematic vorbind, fără *funcție continuă* în ea, adică fără să conțină, mai ales cînd este vorba de arta adevărată, mișcarea vieții. O creație nu poate fi autentică fără să aibă în structura ei conștiința devenirii însești. Infraestetic vorbind. Căci, la nivelul realizării artistice, acest fapt nu poate fi sesizat decît sub forma discontinuității și a „mișcării absente".

Ca să lămurim cele afirmate aici, e timpul să spunem că atunci cînd facem „lectura" unei opere de artă, atitudinea artistului în fața realității (din care „rezultă" mesajul) ne este dată de acea mișcare subiect-obiect care determină relativa unitate dintre conținut și formă. Această mișcare, mai mult sau mai puțin sesizabilă, nu poate fi recunoscută așadar decît, folosind expresia lui Hegel, în înstrăinările ei, în acel „altceva al însinelui său". Mișcările lumii și ale spiritului se unesc într-o mișcare nouă, aceea a unității relative dintre conținut și formă, elemente care sînt determinările ei, ale mișcării sensibile, unice, particulare, specifice cutării creații.

Iată de ce în realitatea subiectului creator, avînd o perspectivă infraestetică, Mișcarea pare să scape oricărei definiții, oricărei dialectici. Ea poate fi numai văzută, auzită, intuită, într-un cuvînt, trăită. Ea este singura, *absoluta pricinuitoare a creației*. Realizarea artistică nu este altceva decît rescrierea, refacerea stărilor acestei unice trăiri. Pentru subiectul creator, pentru ca opera să se nască, să apară pe lume și să existe, mișcarea aceasta nouă, pe care i-o provoacă atitudinea în fața lumii, participarea la ea, trebuie să-l copleșească, să-l domine. Altfel rodul se va naște mort. Noua mișcare, ca să fie mișcare creatoare, trebuie deci să aibă ceva în plus, ceva care scapă materiei și logicii, dar explicabil infraestetic:

Scanned with CamScanner

creatorii *simt* fenomenul acesta în chiar propriul lor cosmos interior, explicîndu-şi-l ca pe un „glas lăuntric".

Şi întrucît nu poate fi definită, ci numai trăită, trăită în cazul ideal ca atitudine, mişcarea aceasta, în procesul actului creator, apare ca „imperfectă" (poate şi pentru că, inevitabil, ea este *văzută* numai prin porii materiei). În afara mişcării nu există proces creator, ea fiind pămîntul mereu gata arat al acestuia. Ieşind din „mişcare", omul cade în metafizică şi goală speculaţie, deşi chiar şi acestea sînt forme înstrăinate ale mişcării, determinările deformate ale ei. Noi percepem mişcarea sub chipul concret sau mai puţin concret al diferitelor ei determinări, al Ritmurilor ei, altfel spus. Noi re-cunoaştem mişcarea sub forma unui ritm sau altul, aceste ritmuri fiind momente diferite din structura devenirii. În acest sens, *mutatis mutandis*, aşa-numitul „conţinut" şi aşa-numita „formă" nu sînt pentru noi altceva decît ritmuri (forme) pline de substanţialitatea unei evidente *mişcări* trăită de subiect în actul *prezent* al plăsmuirilor sale. De exemplu, în „Sonata în fa minor pentru pian şi vioară" de George Enescu, mişcarea este vitală, ea este Esenţa. Aici, ca de fapt în marile creaţii enesciene, există efortul desperat de a crea Universul din nou, Univers ce pare iremediabil pierdut (tocmai de aceea creaţia enesciană = căutarea desperată de a-l reorea, de a-l configura, de a-i da prin diferite ritmuri limita unei forme şi a unui conţinut). Acest efort desperat e Semnul mişcării, viaţa care constrînge la aşa-zisele conţinut şi formă : mişcarea se creează pe sine, se interesează de sine, se caută numai pe ea. Şi din această căutare imperfectă (rătăcire egocentrică) se nasc *ritmuri* (un anumit conţinut şi o anumită formă). De fapt, „conţinutul şi forma" sînt „balaste" ale mişcării, „reziduuri" necesare fără de care opera de artă n-ar fi posibilă, căci odată eliberată de aceste „mijloace formative" (Arnheim), mişcarea n-ar mai căpăta nici un contur sensibil, o delimitare perceptibilă, şi s-ar pulveriza în haosul indeterminat şi increat. Aici raportul subiect-obiect este aproape răsturnat. Efortul desperat ar trebui să fie efect şi este cauză. Pe de altă parte, anumitul conţinut şi anumita formă sînt atît de necesare sau, mai exact, inevitabile, întrucît ele pro-

444 957

BIBLIOTECA JUDEŢEANĂ „GH. ASACHI" IAŞI

Scanned with CamScanner

vin din „constrîngerea existențială“ la care este supus artistul în timpul procesului creator, din acea desperare a cunoașterii care nu-l face decît să concureze mișcarea reală a lumii, adică s-o „segmenteze“ prin creația lui. Căci ce altceva poate fi creația dacă nu o limitare, o „schilodire“ a mișcării ?!

Iată de ce operele izvorînd din imitarea naturii sînt tot atît de lipsite de creație (adică de mișcare „constrînsă“) ca și cele izvorînd din imitarea (urmarea) rațiunii. Creația este cu adevărat creație numai atunci cînd este un „plan secvență al realității“ (Pasolini), adică atunci cînd este o „fragmentare“ sensibilă a curgerii, a devenirii, a mișcării. Marea creație este apanajul unui om în conflict cu veșnicia și entropia lumii, care, ca element sensibil al mișcării, constrîns să se încarce cu ele existențial, devine conștient de aceasta și ca urmare caută să li se opună. De aici apare creația. Creația ca „mutilare“ a mișcării, ca limitare expresivă și selectivă a ei, a acelei mișcări, desigur, oarbe, nediferențiate, date simțurilor artistului. De aceea, creația veritabilă poartă urmele efortului desperat al subiectului creator de-a opune unilateralității și confuziei contrapondere dialectică, de-a crea o „nouă unitate de fenomen și esență“ (Lukács), de-a pune în loc o nouă continuitate, ca fiind adevărata imagine a mișcării lumii și a sufletului omenesc, în fine, și la urma urmei, de-a se găsi pe sine în esența sa, în reala sa mișcare. Ajuns aici, în interiorul insondabil (oricui), creatorul capătă parcă un sens, sensul devenirii înseși, al înțelepciunii *negentropice*. Avînd conștiința intimă, unică, particulară a lucrării sale, asemeni demiurgului, el nu face altceva decît să se „mutileze“ pe sine, să se „limiteze“ la nivelul dimensiunilor vitale, al ritmurilor conștiinței de sine ! El trăiește mișcarea pentru a crea Repaosul ei. Astfel, starea creatorului este Improvizația, „existența de atingere“ cu esența lumii, fără de care el n-ar putea da replică egală stărilor pure, mișcării ascunse în fapte și lucruri.

Exemplificarea ideală a acestei situații este arta spectacolului teatral, care are în centrul ei *omul în mișcare*. De asemenea, arta solistică, a interpretărilor, este cea mai apropiată de reprezentația teatrală, ca act al „miș-

Scanned with CamScanner

cărilor improvizate". De pildă, cvartetul „Juillard". Cine a văzut acest cvartet la lucru şi-a putut da seama, credem, de faptul că cei patru interpreţi trăiau într-o „existenţă de atingere" cu Demiurgul : aveau în faţă partitura „Cvartetului cu Fugă" al lui Beethoven. Ei nu imitau, nu interpretau, ci (parcă) *improvizau,* îi dădeau replică Titanului identificînd substanţa lor fulminantă şi spontană de *acum* numai cu *mişcarea* pe care o simţeau în muzica lui Beethoven, redînd-o ca ritm, prin simpla „coborîre" şi „înălţare" făcută după „măsurile" lor interioare. Ei dădeau totul la o parte (formă şi conţinut — melodie), comunicînd direct cu esenţa pe care nu o puteau atinge decît concurînd-o, mutilînd-o, recreînd-o !

Aşadar, ei au făcut partiturii lui Beethoven o „lectură infraestetică", înţeleasă ca efort desperat de a căuta într-un univers dat propriul tău eu, propria ta creaţie ! Lectura infraestetică supune subiectul la *identificarea* lentă cu universul dat, la coborîrea în centrul lui de echilibru, la înaintarea confuză uneori, plină de contradicţii, pînă la limita puterii de recreare. Lectura infraestetică presupune „notaţii" incandescente, travaliu intens-modelator, grade de libertate, respiraţie totală, luciditate creatoare, tatonări pînă la abandonarea de sine, comunicare cu magma freatică a obiectului cercetat, curiozitate febrilă, putere de previziune, incitaţie prin noutate. Lectura infraestetică corespunde interiorizării absolute, unde eul devine Personaj în universul dat, personaj de care depinde apoi întregul univers, structura şi viaţa sa. Astfel (întreg acest mecanism plăsmuitor devenind al său, aparţinînd acum deducţiilor sale) se creează distanţarea cu adevărat reală faţă de universul dat.

Dacă pentru Platon, în *Ion,* cauza care dă naştere poeziei este una suprafirească, poetul fiind un simplu mesager între două lumi, lipsit de forţă demiurgică, „poeţii nu sînt altceva decît interpreţi ai zeilor, subjugaţi fiind de zeul ce-l stăpîneşte pe fiecare dintre ei", pentru Aristotel „două sînt cauzele ce par a fi dat naştere poeziei, amîndouă cauze firești". Capitolul IV al *Poeticii* este dealtfel şi subintitulat „Originea naturală a poeziei". Cele două cauze firești sînt „darul înnăscut al imitaţiei, sădit

Scanned with CamScanner

în om de pe vremea copilăriei", „darul imitației fiind prin urmare în firea ființei", și „darul armoniei și al ritmului", „cei dintru început înzestrați pentru așa ceva, desăvîrșindu-și puțin cîte puțin improvizațiile, au dat naștere poeziei". Să reținem că pentru Aristotel tragedia ca și comedia s-au ivit „din capul locului pe calea improvizărilor". Așadar, în această accepție, improvizația este o formă rudimentară de teatru, o formă de mișcare încă nedefinită, neconstituită într-un gen cu reguli precise, o formă primară, incipientă de spectacol, cum este, de pildă, descîntecul. Teatrul anticilor nu este o sumă de „evenimente" (mitice) sau de fapte întîmplătoare, ci este un capăt dintr-o evoluție, este improvizația ajunsă la desăvîrșire, adică improvizația care „după multe prefaceri, găsindu-și firea adevărată, a încetat să se mai transforme". Aristotel se referă aici la tragedie, dar noi știm bine că ea n-a încetat să se transforme după epoca tragicilor greci (și să ne gîndim doar la Seneca — Shakespeare — Beckett), *Poetica* lui Aristotel apărînd după o culme a artei, într-o perioadă de sărăcie și criză literară. Acesta este raportul aparent paradoxal dintre creație și teoria creației, la care ne-am mai referit. Astfel, ca să dăm un alt exemplu, se știe că, pe de o parte, Hegel însuși afirmă că „filozofia artei" s-a născut în clipa în care arta nu mai satisfăcea nevoile înalte ale spiritului, fiind posibile Prelegerile de estetică care să-i confirme artei valoarea trecută, iar, pe de altă parte, au continuat să se afirme creatori geniali, făcînd aproape inutile atîtea „estetici" care, acum, ele însele nu mai satisfac exigențele înalte ale spiritului pe care numai arta continuă victorios să le hrănească. Desigur, estetica are rolul de a pregăti climatul unei gîndiri creatoare, dar, cel mai adesea, genul poate apărea tocmai de acolo de unde nimeni nu se aștepta. Pentru artist nu există „principii fundamentale ale artei". Cum altfel cînd Wölfflin însuși spune că în artă fiecare a văzut ceea ce a *vrut* să vadă!

Și totuși, cum am afirmat, aceasta este un paradox aparent. Chiar dacă un artist nu vrea să urmeze nici unor prescripții, cu toate acestea el nu se poate sustrage mișcării constrîngătoare, schimbătoare. Aria, ca și rea-

Scanned with CamScanner

litatea, teatrul, ca și viața, nu încetează niciodată să se transforme. Artistul caută mereu specificul artei sale, pe care nu-l găsește decît în diversitatea mișcătoare a lumii. Toate infraesteticile alcl își dau mîna. Fiecare artist, „pe cont propriu", caută să urmeze acel fond de inspirație improvizatoare care să redea lumii imaginea specificului ei, acea caracteristică mai mult sau mai puțin unică, mai mult sau mai puțin generală, dar care vizează aceeași unitate de esențe. Fiecare infraestetică caută să refacă așadar același itinerar creator, să ajungă la același rezultat general, dar din unghiuri foarte diferite.

Specificul teatrului îl dă, într-o măsură esențială, viața „mișcărilor improvizate". Teatrul își descoperă permanent firea adevărată : pura unitate a vietii. Iar pentru aceasta, el caută mereu să improvizeze, să se miște într-un ritm sau altul, să se întoarcă la origini, să nu-și uite obîrșia vie, naturală, deși crucea pe care o poartă este o experiență uriașă de care nu poate face abstracție. Cei care în secolul nostru s-au revoltat (și se mai revoltă) împotriva improvizărilor în teatru nu înțeleg esența acestei arte. Lumea este în continuă schimbare. De aceea, în fiecare epocă teatrul pare că se naște din nou, începe de la „improvizație" pînă la o „desăvîrșită stabilitate" aproape, pînă la o transformare care și-a găsit firea adevărată, care și-a aflat universalitatea, pura unitate a vieții, acest general-valabil, trăsătură esențială a artei dintotdeauna. La această universalitate se ajunge, să admitem deocamdată, pe două căi. Prima este cea de care se ocupă estetica clasică, fiind perfect înțeleasă prin lectura infraestetică a poeților tragici în special —, iar legile, regulile teatrului și ale poeziei în general țin în extrem de mare măsură de doctrina atît de „învechită" și totodată atît de vie a lui Aristotel. Atîta timp cît poezia nu poate fi despărțită de adevăr și atîta timp cît arta se adresează omului, e greu de crezut că esența *Poeticii* Stagiritului își va pierde actualitatea.

Dar aceasta este numai o latură a problemei, o extremă în care cad toți închinătorii tradiționaliști, mai mult chiar decît „închinătorii originalității și ai subiectivității fără limite care judecă învechită o doctrină în care locul

Scanned with CamScanner

creației e ținut de imitație, iar jocul fanteziei e stingherit de opreliști ca *verosimilul* și *necesarul*", cum se exprimă comentatorul și traducătorul *Poeticii* lui Aristotel, D. M. Pippidi. Închinătorii originalității și ai subiectivității ar fi la cealaltă extremă, tot atît de firească poate ca și prima : aceasta este calea noului cu orice preț, a contrapunctului exaltant, a avangardei și a riscului fără nici o reținere. Este o cale mai ne-firească, teoretizată de estetica modernă sau deschisă. Aici regulile nu mai sînt general-valabile, ci ele țin mai mult de bunul plac și de legile intime ale creatorului, de unde, la creatorul autentic, acel excentrism, acea originalitate și subiectivitate fără opreliști. În această a doua situație se pornește de la o relativă stabilitate a structurii dramatice la improvizație, de la o metodă, de la un program complex, de la o culme a artei, oricum de la ceva știut și bine gîndit dinainte, la inspirația improvizatoare. În *commedia dell'arte* sau în montările moderne, numai saturația, epuizarea soluțiilor și cunoașterea prin repetiții nenumărate a textului dat contribuie la declanșarea adevăratei *imaginații improvizatoare*.

Vedem esența actuală a artei în general și a teatrului în special ca o infraestetică între aceste două extreme : viața mișcărilor improvizate nu oricum, ci într-un *original conflict dramatic*, echilibrul îmbinîndu-se cu accidentalul, cu spontanul, universalul cu imediatul, cu efemerul, unde nimic nu primează (textul sau regia, de pildă), obținîndu-se astfel o *dialectică a atitudinilor*, o artă a nefirescului străbătut de firesc. Căci dacă „firesc" era să comunici cu indefinitul (=Destinul), „firesc" a devenit să te limitezi la o idee valabilă *hic et nunc*. Ce era firesc odată, azi a devenit nefiresc și ceea ce pare firesc acum, altădată era sau putea fi inexplicabil. Dar arta, în orice epocă ar fi, trebuie să-și găsească *firea adevărată*, firescul ei specific. Iar fără improvizație nu se poate ajunge la acest rezultat. Căci ce înseamnă în artă *firesc* și *a improviza* ?

„Cînd dialogul și-a făcut apariția, natura singură a găsit metrul potrivit", scrie Aristotel. *Teatrul, ținînd esențialmente de viață*, ca o parte a realității, și nu de realitate, ca o totalitate a existenței și a cunoașterii

Scanned with CamScanner

umane, e firesc ca el să fie mai viu ca celelalte arte, mai apropiat de graiul vorbit, de viul imediat, de ceea ce este elementar și direct. Căci întotdeauna omului i-a fost mai necesară viața sa, în mișcarea ei dramatică, conflictuală, decît realitatea. Or, teatrul este ca și viața : *o înlănțuire de improvizații,* chiar dacă viața rămîne permanent neprevăzută (își ascunde improvizațiile), iar teatrul din cînd în cînd se cristalizează în imitații relativ desăvîrșite. Ca să nu ne îndepărtăm de esența teatrului, totdeauna trebuie să ne întrebăm ce înseamnă firesc și a improviza. Căci dacă pentru epoca lui Aristotel „dintre toate măsurile, iambul este cel mai apropiat de graiul vorbit", nu tot iambul a fost măsura firească pentru teatrul elisabethan sau pentru teatrul deceniului trecut.

Pe de o parte deci teatrul își caută acordul cu veșnica sa esență, pura unitate a vieții, iar pe de altă parte el se îndepărtează (aparent) de ea, căci pentru a fi nefiresc, pentru a crea un alt fel de firesc, el a trebuit să fie mai întîi firesc. Acesta este, de pildă, raportul în care stă teatrul clasic francez, teatrul lui Racine în special, față de cel antic. Fiecare epocă își are măsura ei, aspirațiile ei specifice. Dramaturgul, prin participare la viața cetății, trebuie să găsească măsura potrivită, să imite nu ceea ce este aparența, ci esența lucrurilor, cea care face legătura dintre „fragmentele improvizației". Dramaturgul ia parte la spectacolul lumii și observă ca și cum ar fi el însuși observat de viață, ca și cum ar deveni observație substanțială, mișcare, schimbare, colcăit vital. Observația aceasta cu dublă natură nu este altceva decît legătura vie de aici și acum a noilor fragmente ale imitației, ale „tiparelor". Și după cum și cît de adîncă este observația sa, pe atît fragmentele imitației, „tiparele", se îmbogățesc, *devin* și ele, se actualizează (prin armonia și ritmul epocii în care artistul creează). Acțiunea mimetică este așadar un act de cunoaștere a faptelor „putînd să se întîmple în marginile verosimilului și ale necesarului". Teatrul este astfel revelarea eului și a vieții prin cunoaștere, este un conținut de conștiință, obiectul de „dramă" al unui subiect cunoscător. „Astfel — se întreabă Aristotel — de ce lucruri pe care în natură le privim cu scîrbă, pe scenă ne umplu de desfătare ? Fiindcă explicația mi se

Scanned with CamScanner

pare a sta în plăcerea deosebită pe care o dă cunoașterea nu numai înțelepților, dar și oamenilor de rînd".

Limbajul dramatic este ca o descoperire a lumii în originea ei, o revelare cugetătoare în limitele recreării lucrurilor. Orice spectacol de teatru pe care îl vedem ne „deschide" aceleași stări : pe de o parte uimirea în fața aceluiași mecanism, crearea vieții pe scenă, cu esența originii și cu revelarea realității ontice a teatrului (semnificația lui obiectivă), iar, pe de altă parte, explicarea acestui fenomen prin el însuși : cum, prin mijloacele sale spectaculare, teatrul realizează cunoașterea infraestetică a propriei realități, cunoaștere fără de care această artă n-ar putea deveni obiect teoretic al unui subiect cunoscător. A cunoaște prin teatru înseamnă a cunoaște prin limbajul lui, ceea ce înseamnă a-l învăța. În cele ce urmează vom vedea în ce constă esența acestui limbaj (infraestetic), de la formele lui arhaice la cele mai moderne.

Scanned with CamScanner

Structuri infraestetice ale aceluiași mit: *Vartici*, *Hipolit* de Euripide și *Fedra* de Racine

Paralelă de acțiune

HIPOLIT (428 î.e.n.)	*FEDRA* (1677)
1. Prolog: Afrodita prezintă acțiunea (aici diferența specifică față de maniera clasică și apropierea de prologul din *Henric al V-lea* de Shakespeare, ceea ce l-a făcut pe Lessing să afirme polemic că dramaturgul englez este în spiritul anticilor, pe cînd un Corneille sau Racine doar în litera lor). a) Hipolit, virtuosul („în antichitate, remarcă Racine, lui Euripide i s-ar fi reproșat faptul de-a-l fi reprezentat ca pe un filosof în afara oricăror imperfecțiuni"), închină slavă Artemisei. b) Prezența Corului.	1. Dacă la Euripide, dintru început, totul e cunoscut prin *mit* și dezvăluit prin el (prin gura Afroditei), aici mitul e redat ca atmosferă, ca metaforă totală implicită, ca iluzie teatrală (în prima scenă Hipolit — în discuția cu Teramen — își exprimă dorința de-a voi să-și caute tatăl plecat de șase luni).
2. *A iubește pe B* (A = Fedra, B = Hipolit) În dialogul dintre Doică	2. *A iubește pe B* (A = Fedra, B = Hipolit) În dialogul de taină (doar

Scanned with CamScanner

și eroină, unde Corul ia parte activă, Fedra, indirect, se mărturisește :
Doica : Ce ? Hipolit ?
Fedra : Tu spui. N-a spus-o gura mea.

3. Virtuoasa Fedră (Racine mărturisește că nu-i datorează lui Euripide decît „ideea privind caracterul Fedrei", ea avînd „toate calitățile pe care Aristotel le cere unui erou de tragedie").

4. Doica, simbol mitic al Pămîntului ocrotitor, cum o vom regăsi la Shakespeare, își ia asupra ei rolul de „mesager" al Destinului și-i va vorbi lui Hipolit.

5. Hipolit, virtuosul, urăște femeile (aceeași idee o

zidurile — „antropomorfizante" iau parte) dintre Enona și Fedra, aceeași mărturisire :
Enona : Cum ? Hipolit ? O, ceruri !
Fedra : Tu însăți l-ai numit.

3. Prima inadvertență, definitorie, pentru maniera de construcție a lui Racine : Panopa aduce „vestea îndurerată" că Tezeu e mort.

4. Urmînd „un drum diferit în conducerea acțiunii", Racine îi dă Enonei un rol principal, determinant pentru intriga tragediei : Enona o sfătuiește pe Fedra să acționeze : Hipolit va fi regele ei.
a) Alt plan, în ramificația subiectului, ne-o prezintă pe Aricia ca sclavă a lui Tezeu de cînd acesta i-a ucis frații și tatăl, pe Pallas, fratele lui Egeu, care au avut pretenții la tronul Atenei în clipa cînd Egeu și-a recunoscut fiul, pe Tezeu (v. legenda) și l-a declarat urmaș de drept la scaunul cetății.

5. *B iubește pe C*
(C = Aricia)

Scanned with CamScanner

întîlnim în prezentarea caracterului lui Iason din *Medeea)*. „Hipolit, scrie R. Barthes, este un refuz al sexului, este antinatură". Dar dacă la Racine el apare ca fiind „un dublu regresiv", aici perfecțiunea sa capătă o dedublare agresivă : Hipolit o blestemă pe Doică.
(Aici C = Virtutea = Artemis)
Legenda spune că Hipolit nesocotea însești farmecele și puterea Afroditei, ceea ce a determinat-o pe zeița dragostei să se răzbune, făcînd-o pe Fedra, cea de-a doua soție a lui Tezeu, să se îndrăgostească de el.

Orgoliosul (= sterilul) Hipolit îi mărturisește Ariciei iubirea sa.
(După moartea lui Tezeu, „pe inimă, pe viață, sînteți stăpînă iar", „mai liberă voi sînteți, decît sînt însumi eu", „Atena-i dreptul vostru").

6. *B nu iubește pe A*
Fedra, *aflînd* că tînărul îi respinge dragostea, se spînzură.
Aici Euripide intervine în „stereotipia" milenară a mitului, oferindu-ne altă imagine a fabulei, întrucît, aristotelic vorbind, Hipolit era eroul tragic (nu Fedra, care era o unealtă a Destinului, a Zeiței) și, prin urmare, el trebuia urmărit, imitat în actele sale finale care cu adevărat îi puneau la grea încercare virtutea (mai ales că el ju-

6. Racine, dimpotrivă („Mă simt cît se poate de scrupulos în atașamentul pe care-l am față de fabulă"), o face pe Fedra, printr-un Cuvînt înspăimîntător, ireversibil, al patimei nebune, să-i mărturisească lui Hipolit dragostea ei („vei cunoaște tot dorul meu nebun ! Iubesc !", „dragostea din mine / Doar ție îți vorbește, te vede doar pe tine", „Tezeu e mort, iar Fedra pe Hipolit iubește !", „Ea știe că plătește o vină-ngrozitoare, / Te

Scanned with CamScanner

rase să nu dezvăluie nimănui păcatul mamei sale).
De reținut că Fedra, aici, contrar fabulei mitice, nu vorbește cu Hipolit.
De asemenea, de o mare importanță, dovedindu-se universalitatea temei și circulația motivului antic, ni se pare faptul că în mitologia românească există un erou tragic asemenea lui Hipolit, pe nume Vartici (v. cîntecul bătrînesc cu același nume). Fabula mitului nostru urmează îndeaproape subiectul antic, desigur într-o variantă pur românească, cum vom căuta să arătăm în continuare. (Vodă pleacă la vînătoare și — în lipsa lui — doamna dă o petrecere, avîndu-l paharnic pe „fină-său Vartici").
(v. coloana alăturată, punctul *d)*
Plăsmuitorul nostru arhaic pune la grea încercare virtutea lui Vartici : acesta preferă să se lepede de soție și de copii decît să cadă în păcat cu doamna lui Ștefan-vodă : „Și el, măre, că-mi fugea, / Tocma, frate,-n Țaligrad, / Ca să scape de păcat". Ceea ce denotă că cheamă, te dorește, murind nerăbdătoare").
a) Alt plan în ramificația subiectului : Spada, pe care Fedra i-o smulge lui Hipolit, va juca același rol cu acela jucat, în ticluirea lui Iago, de batista Desdemonei.
b) Fedra a înțeles, din „tăcerea lui", că Hipolit n-o iubește *(B nu iubește pe A)* :
Enona : Femeilor le poartă o ură-nverșunată.
c) Aici, Enona, deși stăpîna o trimite la Hipolit ca în numele ei să-i implore iubirea, nu ajunge să îndeplinească dorința Fedrei, așa cum la Euripide Doica își îndeplinește tragica solie.
d) După „dalba ospătare", rămasă numai cu Vartici, căci asta a urmărit, doamna Ileana, asemenea Fedrei, îi mărturisește iubirea (A iubește pe B) : „—Alelei, fine Vartici, / Vino lîngă mîne-aici. / Din ceasu ce te-am văzut, / La inimă mi-ai căzut". Dar B nu iubește pe A (B iubește pe C = soția) : „—Alelei, nașă Ileană, / Nu ți-a fi, nașă, păcat, / Că de mic m-ai botezat, / De mare m-ai cununat, / Nu ți-a fi nașă, păcat, / Să cădem

Scanned with CamScanner

aici, păstrîndu-se spiritul patriotic al mitologiei noastre cu caracter istoric, nu avem de-a face cu o creaţie erotică.

7. Venirea lui Tezeu. Moartea Fedrei. îi pricinuieşte o grea durere, îl nefericeşte („Vreau să mă mut sub pămînt, sub ţărînă").

la sărutat ?". Deşi respinsă, invocate fiind legăturile de rudenie (mai importante aici — de ordin vital, religios — decît în cazul lui Hipolit), doamna Ileana nu pierde speranţa şi, precum Fedra, care nădăjduia că Hipolit va fi al ei, ademenindu-l cu a „zeilor cunună", îl asigură pe Vartici că-şi va lua asupra sa toată vina („Pentru păcatele tale / Da-oi averile mele"), ceea ce îl determină pe erou să acţioneze conform credinţei sale sau, dacă vreţi, conform destinului său tragic.

7. Tezeu e viu şi s-a întors acasă. „Am urmat istoria lui Tezeu, spune Racine, aşa cum se găseşte ea în Plutarh". De această variantă, în ceea ce priveşte tipul de imitare, maniera de creaţie a lui Racine, „am păstrat adevărul istoric", ţine şi plăsmuirea noastră : Doamna Ileana nu moare, aşa cum se întîmplă la Euripide („Da' Vartici dacă fugea, / Doamna tare se-ntrista / Şi pornea de bolnăvea. / Ştefan-vodă că-mi venea, / Din vînătoare-mi venea, / Şi pe doamnă o-ntreba / Şi prindea de-o ispitea").

Scanned with CamScanner

8. Mitul antic spune că Fedra, pentru a se răzbuna (la Racine ea îl cere chiar Afroditei pedeapsa „supremă" : „Răzbună-te, zeiță ! Și fă-l ca să iubească !"), și mai ales de teama de a nu fi dată în vileag, îl pîrăște pe Hipolit în fața soțului ei, spunîndu-i că ar fi încercat s-o necinstească. Euripide însă, făcînd-o pe Fedra să moară înainte de întoarcerea lui Tezeu și nu la sfîrșit cum prevedea mitul și cum se întîmplă la Racine, asta din motivele arătate la punctul 6, e nevoit să recurgă la următorul subterfugiu : Fedra lasă, înainte de a muri, o tăbliță pecetluită de unde Tezeu află minciuna după care Hipolit ar fi „încercat" în lipsa lui virtutea Fedrei.

8. Enona, „solia îndurerării" stăpînei sale, îi dovedește lui Tezeu, cu ajutorul corpului delict („Da, spune regele, spada i-am văzut-o. E spada mea cu care / Îi înarmasem brațul pentru o faptă mare"), că Hipolit a căutat să-i pîngărească patul soției sale. În cazul mitului nostru, doamna însăși, care într-o altă variantă are poftele și mai înfierbîntate („Te-aș pofti cu mine-n pat, / Să-mi faci pofta trupului, / Lăcomia ochiului, / Tristarea sufletului"), este cea care, printr-o cădere în extrema odiosului (bine îngroșată de artistul popular), „Tot pe Vartici că-mi pîra / Cu pîră înveninată / Și cu inimă spurcată. / Ștefan-vodă-mi auzea, / Palmele la ochi punea, / După Vartici trimetea / Și-ndărăt că-l aducea".

9. Dialogul Hipolit-Tezeu. Hipolit se apără prin virtute, fără a mărturisi, ținîndu-se de jurămîntul dat, păcatul mamei sale de a-i fi arătat lui iubire.
Tezeu își blestemă fiul și-l surghiunește.
În cazul baladei *Vartici*, Vodă adună boierii, calmacamii, sfetnicii și : „Pe

9. Tezeu își alungă fiul ; respectînd „adevărul istoric" al fabulei mitice, Racine îl pune apoi pe Tezeu să-i ceară lui Neptun (Poseidon) să-l răzbune („Pe trădător lovește-l cu-ntreaga ta putere").
Hipolit își apără virtutea, mărturisindu-și apoi dra-

Scanned with CamScanner

Vartici mi-l judeca, / Tot lui vină că-i găsea". Surprinzător este faptul că într-o altă variantă ni se spune de ce fel de natură era vina lui Vartici :
„De ce n-a făcut fapta / Și mi-a-mbolnăvit doamna", dîndu-ne astfel date prețioase despre „moralitatea" domnitorului și-a curții sale, ceea ce ne face să credem că adevărul istoric conținut în mitul nostru se referă la domnia lui Iliaș-vodă, fiul cel mare al lui Petru Rareș, și nu la Ștefăniță-vodă, cu atît mai puțin la Ștefan-vodă ; despre Iliaș-vodă aflăm că „dinafară să vedea pom în- / florit, iară dinlăuntru lac împuțit", „zioa petrecea", de „obicéele creștinești s-au depărtat", „noaptea în slobozenie mahmetenească să dideasă", „Dumnezeu în zilele lui atîta certare lăsase, că și copacii și pomii și văile secase de geruri mari", „și în domniia lui, simbătă după Paști, au tăiat capul lui Vartic hatmanul în tîrgu în Huși și l-au adus de l-au îngropatu în mănăstire, în Pobrata, în anii 7056 aprilie 7".

gostea pentru Aricia („a trebuit, spune Racine, să-l dau o oarecare slăbiciune care să-l facă puțin vinovat față de tatăl său, fără să-i umbrească totuși cu nimic acea măreție de suflet cu care el salvează onoarea Fedrei și se lasă oprimat fără s-o acuze").
a) Fedra află din gura lui Tezeu, deși „venisem hotărîtă să-l scap pe Hipolit", că are o rivală : „I-a cucerit iubirea o alta : Aricia !"
„Rivala" — la Euripide — este Artemis, iar rivala doamnei Ileana chiar soția lui Vartici, care : „Cu coconașii cei mici, / Fuga la vodă că-mi da / Și din gură-așa-mi grăia : / — Nașule, măria ta, / Ia nu te mai gîndura / Și nu mi-l mai spînzura !"
b) Fedra trăiește momentul adevărului (actul IV, scena 6), destăinuindu-nise, făcîndu-și un proces de conștiință („după un moment în care se află într-o agitație de spirit ce o ridică deasupra ei însăși, ea vine în fața noastră pentru a justifica inocența și a declara adevărul"). Enona, la rîndul ei, caută să justifice, printr-o interpretare pămîntească, „actuală", fără „argumen-

Scanned with CamScanner

te“ în planul supranatural, patima neîngăduită pentru Hipolit („Această slăbiciune, stăpînă, e firească ; / Eşti om şi ţi se cade o patimă-omenească“), motiv pentru care Fedra o izgoneşte („Tu m-ai pierdut, cu-ndemnuri la rău, nefericito !“, „Te du scîrboasă fiară“).

c) Hipolit îi propune Ariciei să-l urmeze, arătînd pentru ea o slăbiciune „îndrăzneaţă“, ce nu i-o aflăm la Euripide. Aricia se hotărăşte să-l urmeze.

d) Aricia îi strecoară lui Tezeu în suflet îndoieli cu privire la „minciuna bîrfitoare“. Asemenea lui Oedip, el caută să afle adevărul şi trimite după Enona (contrar fabulei noastre, unde Vodă îi propune soţiei lui Vartici un „tîrg“ : „— Fină, finişoara mea, / Ia, nu te mai gîndura, / Pe Vartici de-oi spînzura, / Coconii oraşului, / Caimacamii tîrgului, / Sfetnicii divanului, / Care ţie ţi-o plăcea, / După ala mi te-oi da / Şi tot eu te-oi cununa !“). Dar Panopa aduce vestea că Enona s-a aruncat în mare, pierind odată cu taina ei. Tezeu are remuşcări, îşi retrage blestemul

Scanned with CamScanner

(V. — la *Vartici* — remuşcările lui Vodă din final).

10. Un crainic aduce funesta veste şi-i povesteşte lui Tezeu accidentul pe care l-a suferit Hipolit. Replica lui Tezeu : „De-acest rău nu mă bucur, nici nu mă-ntristez“ pare justificată întrucît aici tragica întîmplare nu este atît de „pregătită“ ca la Racine, unde efectul tragic, repercutat de Tezeu, are o cu totul altă gradaţie (căci abia pe urmă vine „nebunia“ Ariciei şi „cade“ moartea Fedrei).

10. Teramen povesteşte cumplita moarte a lui Hipolit. Zeul mării a trimis un monstru marin, fiind singura „coincidenţă“ supranaturală dintre cele două tragedii şi mitul antic. (Moartea lui Vartici avînd o cu totul altă simbolică, de natură mioritică, de parcă „monştrii“ *de-aici*, din lumea noastră, „s-au înţeles să mi-l omoare“ : „Foaie verde ş-o lalea, / Ştefan-vodă poruncea / Pe Vartici de-mi spînzura / 'N grădina cu florile, / Und' se plimbă doamnele, / Doamnele cu roabele, / Cînd răsare soarele.“).

11. Aici Artemis este cea care îi dezvăluie lui Tezeu vina Fedrei. Abia acum, cînd regele ştie adevărul şi cînd Hipolit, schilodit, moare în braţele tatălui său, se concentrează întreg efectul tragic : durerea este cosmică, mila şi frica, şi totodată curăţirea acestor patimi, cum spune Aristotel, apar şi se săvîrşesc într-o unitate de „participare“ care-i cuprinde pe toţi eroii tragici

11. Fedra însăşi va veni să declare adevărul („Tezeu, vin să pun capăt tăcerii blestemate“, „În sîngele meu, zeii au strecurat incestul !“), absolvindu-l astfel pe Hipolit de orice vină, salvîndu-şi onoarea, după care, avînd în sînge otravă, va muri. Tezeu se consolează cu gîndul că va avea grijă de Aricia ca de-o fiică. În cazul mitului românesc, nici soţia lui Vartici

Scanned with CamScanner

deopotrivă, pe Hipolit, Artemis, Tezeu, Fedra și nu mai puțin Corul, martorul ocular, cel care ne comentează faptele, dar care nu poate face nimic împotriva Destinului implacabil.

nu știe cine-i vinovatul, ca să-i declare lui Vodă adevărul (văzîndu-și soțul spînzurat, „Mîna pe hamger punea / Și singurea se junghea, / Cu Vartici alăturea. / P-amîndoi că-i îngropa / 'N grădina cu florile...), și nici vreuna din cele „douăsprezece jupînese", ce-au luat parte la acel „mare gurban" dat de doamna Ileana, nu-și pîrăște stăpîna (nici după moartea eroului și-a soției lui). Momentul adevărului apare însă în final, dar într-o formă specific românească, proprie modului de plăsmuire al poporului nostru, Natura fiind cea care-i dezvăluie lui Vodă adevărul: „Ștefan-vodă ce-mi făcea? / Prin grădină se uita, / Doi trandafiri că-mi zărea / De mijloc învîlcinați, / De vîrfuri apropiați, / Tocmai, zău, ca niște frați. / Ștefan-vodă de-mi vedea, / La inimă se-nmuia, / Lacrămile-l podidea / Și din gură-așa grăia: / — Cine strică dragostea, / Dumnezeu să nu i-o dea; / Să i-o dea și să i-o ia, / Ca să crează altuia".

Scanned with CamScanner

„Iată o tragedie luată din Euripide", așa își începe Racine prefața piesei sale, *Fedra*. Dar, după cum vom arăta (vezi *Transestetica lui Racine*), el ar fi trebuit să spună : „Iată o altă imagine, o imagine contemporană, a aceluiași mit din care s-a inspirat și Euripide în piesa sa *Hipolit*" sau „Iată o *adaptare* după Euripide". Această constatare, desigur, este urmarea paralelei lecturilor infraestetice făcute, a structurilor comparate.

Și într-adevăr, deși am găsit în ambele piese același număr de momente importante (unsprezece), fapt care ne spune ceva esențial despre infrastructura pieselor și mai ales despre crearea subiectelor, despre „știința de-a povesti" a fiecăruia, totuși deosebirile sînt foarte mari, la aceste „momente" ajungîndu-se în mod diferit — autorii au străbătut alte etape intermediare —, „prelucrarea" aceluiași subiect mitic făcîndu-se în maniere și viziuni diferite. Și aceasta deoarece epocile diferite în care au trăit cei doi tragedieni și-au pus, la nivel etic, în primul rînd, amprenta pe modul lor de-a fi și de-a crea, astfel că atitudinile în fața realității și scopurile morale și artistice au fost altele, deși sursa de inspirație era comună. Dar amîndoi au adaptat, au imitat același motiv mitic, adică, așa cum consideră Lukács a fi imitația, au transpus „reflectarea unui fenomen al realității în practica proprie". Numai că „fenomenul", pe care fiecare la rîndul lui l-a reflectat, a mai fost reflectat o dată, la nivelul conștiinței mitice, plăsmuirea arhaică fiind un tip de reflectare sui-generis, raportată la lumea suprasensibilă, „luată" din Natură, prin divinizarea ei, prin „adaptarea fantastică" la practica proprie, la nivelul de viață umană, așa cum am arătat că s-au petrecut lucrurile în cazul plăsmuirii noastre. Desigur, *Vartici* nu a fost creat în „timpuri imemoriale", ci într-un timp istoric cunoscut, dar fondul nostru mitologic, „verdele arhaic", respiră în el, ceea ce înseamnă că a avut loc o adaptare românească a motivului antic, o altă reflectare dată de o altă atitudine în fața vieții, o transpunere a „fenomenului" la nivelul spiritualității populare, al modului de plăsmuire milenară a poporului român ; aici există o legătură — de ordin pur uman, nu supra-uman — între om și Natură, Natura fiind în om, antropomorfizată mioritic, „semnele"

Scanned with CamScanner

ei comportamentale și verbale putînd fi imediat recunoscute de el. În alte culturi, lucrurile stau cu totul altfel. Dacă la Euripide, bunăoară, zeii sînt încă o „realitate", o prezență vie existentă în „religia" poporului antic, la Racine ei încep să fie o prezență livrescă, o modalitate artistică de invocare, căci în *realitate* zeii dispăruseră din viața poporului francez, Natura fiind în afara omului.

Observăm deci că Euripide avea „avantajul" de-a fi mai apropiat în timp de mitologie și totodată „dezavantajul" de-a fi judecat cu foarte mare exigență de către spectatori (la fel Sofocle și Eschil, cel mai „arhaic" dintre ei), căci fiecare cetățean venea la spectacole cu „mitologia" de-acasă, cu miturile știute dinainte. Spectatorii participau din nou la ceva ce a fost făurit odată de ei, de strămoșii lor. În fața unei tragedii antice ei erau deci puși în situația de a confrunta o imagine despre lume creată cîndva cu o nouă imagine, diferită, creată din nou. Spectatorii veneau să retrăiască în fiecare sezon ceea ce au mai trăit o dată, să-și reactualizeze aceeași stare. Judecata de valoare decurgea din „echivalența" celor două „trăiri" (imagini), căci, să nu uităm, lumea era în mișcare. Capacitatea autorului tragic se dovedea din felul cum reușea el să fie în spiritul tradiției și totodată, la Euripide în special, după felul cum se desprindea de ea, după felul cum o îmbogățea, o modifica, îi crea noi „echivalențe sensibile", forme relativ desăvîrșite (capacitate improvizatorie). Iată motive care ne îndreptățesc, credem, să spunem că tragediile poeților antici sînt opere aproape colective, ele izvorînd direct din Natură. De aceea și sînt preceptele aristotelice cele mai aproape de „firea lucrurilor" și pe potriva sufletului omenesc, conforme cu ritmul Naturii !

Dacă „regula celor trei unități" apărea în literatura dramatică a anticilor în chip firesc, pe o cale aproape „naturală" și nu în mod expres, căci teoretic nu le-o putem atribui, nu tot așa stau lucrurile cu teatrul clasic francez, acesta fiind, după părerea noastră, o adaptare a practicii proprii la canoanele poeticii aristotelice sau o reactualizare a modelului antic. Or, pentru aceasta a fost necesară altă *poetică*, cea a lui Boileau, cerută și impusă de fapt, cum spune Thibaudet, de Republica Lite-

Scanned with CamScanner

relor, adică „de o mișcare ce îl depășea, de un geniu care nu era al său, ci al literelor franceze înseși". Exigența spectatorilor se definea așadar prin raportarea la regulile acestei poetici, prin confruntarea dintre imaginea pe care epoca, mai exact, Republica Literelor, care și-a găsit climatul cel mai prielnic în timpul monarhiei politice, o avea despre arta antichității și noua imagine oferită de literații secolului al XVII-lea.

Așa stînd lucrurile, observăm, pe baza analizei noastre, că cele două lumi (imagini despre lume) s-au născut : una pe cale naturală (aici intră și mitul nostru, *Vartici)*, cealaltă pe cale rațională (vom vedea, în cazul lui Racine, efortul pe care îl presupune construirea de subiecte). Aceste două situații sînt distincte pentru artiști în genere, sînt proprii unei naturi creatoare sau alteia (aici e vorba de ceea ce predomină la un poet sau altul și nu despre delimitări precise). Astfel, Thibaudet — în studiul dedicat lui Boileau — a putut să scrie : „Lui Corneille și lui Molière le aparține natura creatoare. Lui Racine și Boileau cultura formatoare. Corneille și Molière sînt capabili de cuceriri nelimitate. Se pare că Racine și Boileau trebuie să o ia de la capăt de fiecare dată" *. Dar în cazul lui Racine trebuie să adăugăm că în natura lui a stat să fie „clasic", pentru el imperativul poeticii lui Boileau, „Veți face asemeni anticilor", era însăși condiția „firească" (rezonabilă) a creației. Aceasta se vede din chiar maniera sa de construcție. Între un moment important și altul, din cele unsprezece pe care le-am semnalat, Racine introduce amănunte și scene, ramifică fabula, cu scopul de a *pregăti* în mod gradat momentul următor, astfel ca el să apară ca inevitabil. Fiecare amănunt, fiecare etapă intermediară sînt ireversibile, fiecare *cuvînt* este un destin constrîngător, pentru că odată spus el rămîne ca un „cadavru viu" în drumul tuturora, ca un element de teamă, ca o prezență obsesivă plină de consecințe tragice. În acest sens, Racine este precursorul „complexelor" moderne, al infrastructurilor obsesive — în jurul unor eroi „bolnavi" —, ca cele din teatrul lui Ibsen sau O'Neill. Personajele sale, Fedra, Enona, Hipolit

* Cf. Albert Thibaudet, *Fiziologia criticii*, ELU, Buc., 1966, p. 336.

Scanned with CamScanner

sînt „structuri" vinovate, au cîte o slăbiciune fatală, sînt mai pline de patimi, de păcate, gata să acționeze din primul impuls, deși Rațiunea este cea care îi conduce în tot ce fac. Dar Rațiunea este Tăcere, iar Erosul este Cuvînt, acțiune, impuls, Verb. Numai că Erosul nu este fără limite, el este *rezonabil*, Rațiunea omoară Cuvîntul, îl face ireversibil, reducîndu-l la Tăcere. De-aceea totul se spune „între patru ochi", Limbajul este specific intrigăriilor de curte. Universul este familial, poporul (Corul) nu participă, este o „structură absentă". De-aceea teatrul lui Racine are o structură clasică, închisă, atmosfera fiind tainică, iar relațiile dintre personaje confesive. O structură *absentă* atrage după ea o structură *ascunsă*. Pentru faptele inutile, nesociale, unde în joc se află numai onoarea erotică (puterea politică fiind una din căile posesiei erotice, a obținerii iubirii), totul trebuie să fie închis, ascuns, necunoscut de Lume, să se petreacă și să rămînă, dacă e posibil, numai în „familie".

A implica în schimb Corul (poporul) într-o acțiune, așa cum face Euripide, înseamnă a deschide o structură, a o dinamiza și „deconspira", a-i da o dimensiune socială și politică. Acest lucru l-au înțeles foarte bine, preluînd temele euripidiene, sofocliene sau eschiliene, autori ca Sartre, Giraudoux. O'Neill sau cineaști precum Cacoyannis *(Electra, Troienele, Iphigenia)*, Jancsó *(Electra, dragostea mea)*, Pasolini *(Medeea)*. Pe urma anticilor greci, de la Seneca și pînă la Brecht sau Grotowski, teatrul a tins către formele lui moderne, cerute de schimbările sociale, de viața tot mai agitată a lumii, dintre care forma ideală a comunicării a atins-o azi teatrul politic sau spectacolul-dezbatere, forma actuală a teatrului participării.

Interpretarea noastră nu este hazardantă, teatrul antic conținînd *in nuce* toate datele acestei tendințe (teatrul ca mișcare a ideilor celor mai vitale care frămîntă omenirea sau viața unui popor). Așa cum am văzut, în *Hipolit* acțiunea urmează un subiect simplu și știut dinainte, nimic nu-i tăinuit, ascuns, totul e la vedere, în structura piesei *Corul* fiind *elementul infraestetic* care ne furnizează date despre *concepția teatrală* a lui Euripide și despre modul său de *a construi dramatic*. Corul

Scanned with CamScanner

este cel care, în *piesă*, prin convenţii artistice specifice tragediei antice (comentarea faptelor, detaşarea şi implicarea, invocaţiile aluzive, tehnica de-a se substitui spectatorului neştiutor sau nedumerit, abaterea voită a atenţiei, aşteptarea, relatarea unor întîmplări mitice pline de învăţăminte pentru prezent, în chiar mijlocul acţiunii, deci suspans, pilde, poveţe, ghicitori, prorociri, permanentele atitudini obiective, pasive, agresive, explicitarea a ceva petrecut în afara scenei etc.), „deconspiră" creaţia, este personajul adesea distanţat, cel care, mai mult sau mai puţin conştient, „trădează" intenţiile autorului, fiind deci alter-ego-ul său, în fine, cel care cunoaşte dinainte acţiunea. Corul este înzestrat cu funcţii multiple, el este Poporul, Istoria, cel ce a ştiut, ştie şi va şti. El este reporterul, cel ce consemnează evenimentele şi le interpretează ca unul ce se află în mijlocul lor, cel ce descrie timpul şi locul acţiunii. Dar mai mult decît orice, el este Poetul, cel care prin prezenţa spiritului său face ca Natura însăşi să ne vorbească.

Numai în acest sens putem spune că *Hipolit* este o operă *clasică*. Clasicitatea teatrului antic (în general) este dată, după părerea noastră, nu atît de structura simplă, lineară aproape, a subiectului — care în nici un caz nu trebuie confundată cu structura închisă, ascunsă, a teatrului racinian —, ci de acea deschidere spre universal pe care o dă *participarea* unui număr cît mai mare de oameni la ideile fundamentale, sprijinite pe tradiţia mitică, la problemele majore, vitale, ce privesc existenţa unui popor, ce privesc soarta omului în univers. Acţiunea, ca monumentalitate a mişcării, stă mai puţin în subiect cît în planul ideatic, acolo unde faptele tind către un mesaj general şi unde personajele se dimensionează eroic tocmai fiindcă *datum*-ul lor este ştiut dinainte, fiind o matrice a creaţiei colective (Corul avînd în acest teatru funcţia de a realiza un dialog viu cu spectatorii, cu Cetatea, cu Lumea).

Aici se găseşte echilibrul dintre afect şi raţiune, pe acest „model" îşi ridică, culminînd cu Aristotel şi Hegel, estetica clasică întreg edificiul. Ceea ce nu se poate spune întrutotul despre teatrul lui Racine, unde acest

Scanned with CamScanner

raport nu este, așa cum s-a crezut („consacrîndu-se" o greșeală în apreciere), într-un echilibru perfect, afectul, pasiunea, eroticul, într-un cuvînt psihoza, fiind cele care macină și dereglează ordinea cosmică a Familiei, a Mafiei a-sociale, cele ce strică armonia pe care vrea s-o instaureze infailibila rațiune („clasicismul" francez nefiind decît *mitul* domniei rațiunii). În *Fedra*, cum am văzut, acțiunea urmează un subiect „complexual", specific teatrului lui Racine, încărcătura psihologică fiind cea predominantă, comportamentul și limbajul eroilor, proprii unei singure lumi, cea contemporană lui Racine, neavînd acea simplitate și măreție tragică specifică anticilor, ci purtînd amprenta vieții de culise, a culoarelor „psihice" întortocheate, a egoismului „omului în carapace", a individualismului „universului subteran". Nimic nu este pe față, Fedra își salvează onoarea numai prin moarte, de aceea „mișcarea lumii" ne apare compartimentată, esența ei dezvăluindu-se doar în urma unui „compromis" tragic, prin altă raportare asupra Exteriorului, printr-o marcată *închidere* a participării, a accesului la Comunicare cu „religia" omului de rînd, cu Cetatea. Racine este unic precum Ibsen sau Kafka, Euripide, dimpotrivă, este universal precum Shakespeare sau Cehov. Lumea lui Racine este o lume izolată, mișcîndu-se pe verticala eului ei a-social, absolutist, o lume dublă, cum spune R. Barthes, prezentă în Cameră și Anti-Cameră, o lume „între patru pereți" (spectatorii ei „aleși" fiind pe scenă, nu în sală) determinată numai de *eros arrhythmos*, unde *nevoia de spațiu* este esența ei, căci în acest spațiu sufocant nu este loc pentru al doilea.

La Euripide, în schimb, fiecare amănunt urmează legea unei respirații simple și universale, a unei incandescențe poetice neobișnuite prin care greșeala, neștiința, „complicația", la nivelul personajului, nu se transmit întregului, generalului, așa se și explică de ce sfîrșitul tragic al eroului are pentru spectator, pentru Întreg, un efect *cathartic*. Spectatorul antic, datorită existenței Corului, nu se identifică niciodată cu eroul tragic, ci îl compătimește, nu se amestecă niciodată deplin pe el și

Scanned with CamScanner

nu confundă niciodată viața Cetății cu soarta personajului, pe care el, în mare, o știe dinainte. Rezultatul este altul la Racine. Și Medeea lui Euripide zice : „Mai dîrză-i patima decît e mintea mea !“, ceea ce ar fi sunat de minune în gura Fedrei lui Racine, dar Echilibrul lumii antice își păstrează Forma neștirbită. La Racine complicația e vizibilă pe toate planurile, fiecare amănunt dezechilibrează întregul, aceasta fiind consecința Legii unei lumi particulare, restrînse, a cărei respirație stă între două limite prezidate de Soartă : cea a *patimei* și cea a *pedepsei*. Aceasta din urmă este mai mult o Convenție, în *realitate* ea n-ar fi existat niciodată dacă Legea n-ar fi impus-o dinafară : „Veți face asemeni anticilor !“ De aceea lumea lui Racine are o dimensiune modernă specifică : Nimic nu se știe dinainte, personajele în fiece clipă își pierd controlul, deși evoluția lor este veșnic „rațională“ : Ceea ce o consolidează este Ura, iar ceea ce o desparte este Iubirea. Dezechilibrul este permanent, căci Iubirea sfîrșește întotdeauna tragic (În *Fedra* ultimul vers, spus de Tezeu, este : „Iubita lui să-mi fie, nu sclavă, ci fiică“, dezechilibrul fiind total, dragostea lui Tezeu este una specifică burghezului în devenire, căci cea care a fost o sclavă și a devenit o fiică cu mințile în „veșnice dureri“ nu mai poate fi o inamică, făcînd inutilă iubirea, mărinimia lui Tezeu : „Uitînd o veche vrajbă, iertînd o inamică“).

Prin urmare, funcția *reală* a acestei lumi este Tranziția care se face de la o stare de echilibru a personajului („Mă dușmăneai mai tare, îi mărturisește Fedra lui Hipolit, eu mai mult te iubeam !“) la o stare de dezechilibru, de nesiguranță, care definește Familia („Și-mi par aceste ziduri..., că știu și vor vorbi“). La Euripide, cum s-a văzut, nimic nu este ascuns și tăinuit, mitul fiind cunoscut : întregul (Corul) *aude* și participă. Personajele nu se feresc, ele sînt — *la vedere* — aceleași în greșeală și în virtute. La Racine există culisele, urechea ciulită, imuabilă în funcția ei. Tragedia apare aici din transmiterea gradată a plus-informației : pe de o parte Cuvîntul este ireversibil, iar pe de altă parte Vorbirea este sin-

Scanned with CamScanner

gura armă de-a te apăra, de-a-ți acoperi slăbiciunile și de-a-ți justifica vina. Pe cînd la Euripide tragedia lui Hipolit nu apare atît din faptul că prin virtutea sa omenească el sfidează zeii, ci mai ales pentru că aici există legea după care totul se comunică totului. Faptul acesta ne determină să consemnăm că infraestetica lui Racine este departe de a-i face întemeiată afirmația cu care debutează prefața sa la *Fedra*. De aceea ni se pare că piesa lui Racine este mai aproape de *Hipolit Kalyptomenos* (cel cu fața acoperită), unde Fedra purta în sîngele ei demonul patimei atotpustiitoare.

Scanned with CamScanner

Dialectica infraesteticii shakespeariene

Shakespeare nu ne-a lăsat o Poetică şi nici un studiu estetic din care să cunoaştem măcar o parte din principiile mecanismului său creator. Ne-a lăsat în schimb o operă excepţională. Şi implicit o infraestetică. Din analiza infraesteticii sale vom putea descifra acele elemente care ne vor permite să pătrundem în dialectica specifică a teatrului shakespearian. A vorbi, aşadar, despre dialectica teatrului shakespearian înseamnă a vorbi despre infraestetica shakespeariană, înseamnă a vorbi, de fapt, aproape în chip nemijlocit, despre dialectica teatrului şi a artei în general.

Se ştie că o operă organic închegată are o unitate de semnificaţii şi în acelaşi timp este polistratificată. În cazul unei opere atît de vaste şi complexe ca cea a lui Shakespeare, a ajunge la „decuparea" unei infraestetici echivalează cu a căuta într-un labirint centrul. Şi totuşi, „labirintul" creaţiei, în cazul operei shakespeariene, e plin de urmele infraestetice ale geniului plăsmuitorului său. Urmele infraestetice se află în această operă, mai mult decît în oricare alta, la toate nivelele : în cel al limbajului propriu-zis, în cuvinte şi în fonemele din cuvînt, în cel logic, în cel al sensurilor operei, în cel al relaţiilor dintre personaje, dintre personaje şi obiecte, în cel al conflictului tipic dat de structura clasică a operei dramatice, comedie şi tragedie mai ales, şi în cel al conflictului specific teatrului shakespearian, îmbinarea tragicului cu comicul, în cel al unităţilor şi diversităţilor, ca să le numim aşa, de loc, timp şi acţiune, în cel al universului comportamental, în cel al specificului naţional, în cel al tipului de *montaj* al scenelor, ca să nu mai vorbim de cel al concepţiilor despre lume, natură, viaţă, destin, om etc., dar cel mai mult în cel al *sistemului de convenţii,*

Scanned with CamScanner

mecanismul propriu-zis al creației. Acesta este exprimat uneori explicit printr-un „joc prim" al limbajului și al unui tip de construcție dramatică sau altul — schemele structurale —, iar alteori printr-un „joc secund" atît de rafinat — scheme infrastructurale — încît mecanismul creator este foarte greu de sesizat. Faptul acesta se întîmplă în special și mai frecvent în alte genuri literare, mai ales roman și poezie, unde convențiile sînt de nesesizat, mult mai subtile, dat fiind și abundența mijloacelor cu care artistul operează. În asemenea cazuri ne vine în ajutor propria experiență creatoare sau urmele infraestetice aflate în alte opere ale autorului (cunoașterea operei în ansamblu este absolut obligatorie pentru înțelegerea „părților"). Astfel ajungem să *intuim* și să *deducem* infraestetica operei respective și dialectica ascunsă care o ține în viață și-i dă caracterul de unitate organică !

Infraestetica lui Shakespeare sau, cu alte cuvinte, viziunea sa estetică conținută în replici, monoloage, prologuri, acțiuni, scene etc., se află deci la toate nivelele creației. Mai mult chiar, ea făcînd parte intrinsecă din operă, este funcțională în raport cu toate articulațiile operei, atît de funcțională (de pildă, e de neînchipuit *Henric al V-lea* fără *Prolog, Hamlet* fără *înscenarea* morții tatălui etc.) încît infraestetica constituie însăși *cheia înțelegerii* teatrului shakespearian, a unei piese sau alteia. Și aceasta întrucît ea este ansamblul elementelor creatoare care susțin partea principală, „scheletul" Creației. În principiu, cînd mecanismul creației este exprimat aproape explicit, ca în piesele *Henric al V-lea, Visul unei nopți de vară, Cum vă place, Hamlet, Zadarnicele chinuri ale dragostei* dar, mai ales, din punctul nostru de vedere, în celălalt caz, cel implicit, cînd dialectica creației se găsește perfect exprimată în piese ca *Richard al III-lea, Regele Lear, Othello,* se poate spune că infraestetica lui Shakespeare se află acolo, în acele urme infraestetice unde personajul sau personajele generalizează, ies parcă din contextul acțiunii și al relațiilor concrete, depășindu-și tiparul, filosofînd sau vorbind în pilde, exprimîndu-și concepția despre Nimic și Adevărul Total (rea-

Scanned with CamScanner

litatea cu multitudinea ei de conexiuni)*, acolo unde există un *Weltanschauung*, dar mai cu osebire acolo unde *termen de comparație* (aici e cheia „decupării" oricărei infraestetici !) este chiar *arta*, cu sferele ei adiacente, elementele ei de acumulare, care țin desigur de facultățile umane. Într-o asemenea situație se poate deci afirma cu certitudine că prin personajul respectiv ne vorbește însuși autorul, după cum un muncitor acolo este el mai tare unde-i el însuși, adică în munca sa.

Dar un studiu exhaustiv despre infraestetica lui Shakespeare necesită o lucrare de vaste proporții, redată înainte de toate printr-un *dialog infraestetic* al lui Shakespeare cu el însuși, cantitatea materialului — prologuri, monologuri, replici, scene aproape întregi, ca de pildă scena 2, Actul II și scena 3, Actul III din *Hamlet*, scena 1, Actul III și scena 1, Actul V din *Visul unei nopți de vară*, scena 7, Actul II din *Cum vă place*, scena 2, Actul V din *Zadarnicele chinuri ale dragostei* — ridicîndu-se probabil la peste două sute de pagini, ce trebuie să facă așadar conținutul unei cărți de sine stătătoare ! De aceea, aici ne vom mulțumi (dat fiind caracterul de *introducere în fenomenul infraestetic* al lucrării și de *exemplificarea* lui de-a lungul istoriei teatrului) cu unele din cele mai importante idei și principii care formează nucleul de bază al dialecticii teatrului shakespearian din punctul de vedere... al lui Shakespeare însuși (de fapt, al *dialogului*

---

* Teatrul lui Shakespeare exprimă Adevărul Total. Nu sîntem de acord cu A. Huxley (vezi *Și restul e tăcere*, Ed. Univers, 1977, eseul *Tragedia și Adevărul Total*) care consideră că tragediile lui Shakespeare sînt incompatibile cu Adevărul Total și ar reflecta numai Adevărul Parțial. De pildă, în plină tragedie, cînd ziua luptei de la Azincourt se sfîrșește cu atîția morți, Shakespeare introduce scena de tot hazul cu „mănușa" soldatului Williams, avînd o *pildă* foarte subtilă : Williams nu pe rege l-a jignit în noaptea care a trecut, ci pe un om oarecare ce i s-a arătat ; or, în acest caz nu putea fi vorba de nici o jignire. Deci vina este a regelui care nu s-a arătat ca Rege. De aceea și regele îl umple mănușa cu bani ! Fapte asemănătoare se petrec în toate tragediile lui Shakespeare. După cum în plină comedie Shakespeare introduce, printr-o mare artă, ca cea a dedublării personajelor, a „schimbării rolurilor", scene profund tragice. Vezi, de pildă, Actul IV din *Mult zgomot pentru nimic*.

Scanned with CamScanner

infraestetic imaginat de noi, rezultat al *lecturilor infraestetice* făcute operei lui Shakespeare).

Secţiunea întîi

A. *Regula previziunii*

Legea sau regula infraestetică fundamentală, cea care dă *specificul* teatrului shakespearian, este legată de formula *prezicerii* sau a *previziunii*. Această „lege" aparţine în primul rînd istoriei, epocilor confuze ale evului mediu, este scoasă aşadar din viaţă, din acele realităţi unde duhurile, vrăjitoarele, superstiţiile, într-un cuvînt, fantasmele Ignoranţei, se aflau în mare măsură la cîrma destinului omenesc, cu o forţă extraordinară, ca în nici o altă epocă ! În *Henric al VI-lea* acest adevăr al vieţii reale este exprimat mai mult decît convingător, vezi în special scena 4, Actul I, *Partea a II-a* şi consecinţele, care formează de fapt însuşi subiectul acestei piese, „moartea bunului duce Humphrey", conţinut chiar în titlul piesei publicate în ediţia in-folio din 1623. Această regulă, conform unei lecturi infraestetice deductive, Shakespeare a ridicat-o la rangul de principiu dialectic fundamental al teatrului său. Pretutindeni ea funcţionează ca axul cel mai important al mecanismului creator. Este legea vieţii care a devenit cel mai specific mijloc dramatic al teatrului shakespearian, căci pe ea se clădeşte întreaga osatură a creaţiei însăşi, care declanşează *demonstraţia întru ceva*, cum am numit esenţa pieselor lui Shakespeare. Este un principiu infraestetic, o cheie sigură a tipului de viziune dramaturgică pe care el a practicat-o. *Atmosfera de vrajă mitică*, de continuă îmbinare a planului real cu cel ireal, ne „pătrunde" la lectura oricărei piese a marelui Will. E o neîntreruptă *dialectică dintre vis şi realitate*. Visul e aievea şi realitatea vis. În contextul previzunii, al vrajei, totul pare şi nu pare, este şi nu este. Această lege determină de fapt elasticitatea şi rafinamentul convenţiilor teatrale. Şi faptul acesta se întîmplă, fără îndoială, deoarece în legile scenei au „în-

Scanned with CamScanner

tervenit" ființele supranaturale ! Cu puterea lor de anticipație, de previziune !

Înțelegerea legii sau regulii infraestetice a previziunii ne dă cheia cunoașterii gîndirii scenice a lui Shakespeare, a concepției sale despre *arta spectacolului,* neatinsă încă în modernitatea și noutatea ei, poate cu excepția limbajului cinematografic „vorbit" de cîțiva cineaști aleși. Astfel, în cadrul acțiunii antice, cu subiect mitologic, din *Visul unei nopți de vară,* Shakespeare introduce personaje contemporane, oameni din popor, prilej înainte de toate pentru a parodia teatrul vremii și de a scoate în evidență expresă cîteva din regulile infraesteticii sale (vezi scena 2, Actul I și scena 1, Actul V). După cum în plină „poetică" clasică (scena 1, Actul III), cînd meșterii Atenei, aleși numai unul și unul, repetă ceea ce trebuie respectat, adică „regulile" teatrului (clasic), Shakespeare introduce indicația : *Intră Puck, nevăzut.* Apoi Puck spune :

> Ce gugumani fac hărmălaia asta,
> Aici, lîngă culcușul doamnei noastre ?
> Cum ? Joacă teatru ? Ah, îi voi privi,
> Iar la nevoie, fi-voi și actor. *

Și Puck chiar va „juca" : va înlocui capul lui Fundulea cu un cap de măgar ! Intervenția elementelor „supranaturale" în mijlocul „vieții normale" o numim *relație de complementaritate.* În teatrul lui Shakespeare elementele normale, ca oamenii din popor, introduc firescul, obișnuitul, cotidianul, pe cînd cele supranaturale, ca Puck, vrăjitoarele, oamenii ieșiți din comun, ca Ioana d'Arc, introduc neobișnuitul, nefirescul, vraja. Am fi înclinați să credem că teatrul lui Shakespeare este un teatru „lipsit de reguli". Însă, alături de regulile aristotelice, aflate pretutindeni în opera sa dramatică, perfect asimilate, dovadă că în anumite piese, comedii mai ales, ca *Visul unei nopți de vară* sau *Zadarnicele chinuri ale dragostei,* își permite să le parodieze pe unele, să le inverseze, să se joace de fapt cu regulile clasice (atît de

* Vezi *Visul unei nopți de vară,* în traducerea lui Dan Grigorescu, în vol. W. Shakespeare, *Teatru,* ELU, Buc., 1964.

Scanned with CamScanner

bine la stăpînește !), Shakespeare introduce noi reguli spectaculare. La regulile „normale", „vizibile", el adaugă niște reguli complementare, „supranaturale", „invizibile". Legilor spațiale și temporale li se adaugă legi aspațiale și atemporale. E de fapt o *extindere* a regulilor clasice prin subtile convenții complementare. Această complementaritate, existentă la urma urmei și în teatrul antic, capătă aici o mare forță artistică, devenind, la nivelul infraesteticii, dialectică. Într-un fel, Shakespeare continuă în spiritul cel mai profund tradiția, îmbogățind-o cu relațiile antitetice specifice teatrului său, cu perfecta mișcare dialectic-contrastantă a binomului bine-rău, a fi-a nu fi, da-nu, lumină-întuneric, viață-moarte, cuvînt-tăcere, om-duh, simplu-labirintic, nimic-total, unu-multiplu, moral-imoral, adevăr-neadevăr (minciună), apollinic-neptunic etc. E o continuă metamorfozare dialectică a minusului (negativului) și a plusului (pozitivului).

În piesele tragice legea previziunii intervine în infralogica mecanismului creator cu atîta pondere esențială, ca o „preștiință" a creației, încît *previziunea este sinonimă cu tragedia.* Neîndoios, tragediile lui Shakespeare ar trebui însoțite de aforismul : *Atîta tragedie cîtă previziune există ! Macbeth* este modelul. Aici apare ca personaj Hecate însăși, marea vrăjitoare subpămînteană, stăpîna nopții și a descîntecelor magice. Apariția ei constituie o urmă infraestetică foarte importantă, cum vom vedea. Piesa este o continuă previziune, ea stînd în totalitate sub controlul acestei legi fundamentale. *Macbeth* exprimă la propriu dialectica vie a previziunii. Previziunea este o preștiință, în concepția lui Shakespeare. Dealtfel, pentru cei mai mari filosofi, ca Vico, Feuerbach, Marx, Lenin, Eliade, sîmburii științei se află în mituri, chiar și în cele mai „ascunse". După Shakespeare, vrăjitoarele știu „citi-n sămînța vremii". Și chiar o dovedesc la tot pasul. Ele scriu destinul personajelor și intervin în momentele cheie ale acțiunii. De fapt în toate tragediile lui Shakespeare se întîmplă lucrul acesta, vrăjitoarele știu cu un ceas mai devreme mersul faptelor. Dar ca nici o altă tragedie, *Macbeth* e construită clar pe dialectica previziunilor, Vrăjitoarele prezic chiar dintru început faptele, mai de-a dreptul decît oracolul de la Delphi, iar

Scanned with CamScanner

autorul caută să le adevereasc prezicerile. Ca într-o demonstrație matematică. Chiar dacă azi procedeul ne apare astfel, adică o tehnică pur convențională, să nu uităm că atunci el era conform spiritului vremii. Așadar, din capul locului, Shakespeare își propune să demonstreze ceva — prin preziceri — și anume că Macbeth va ajunge rege, iar copiii lui Banquo la fel, ceea ce se pune să facă cu temei, pas cu pas. Adică schema, tipul de construcție teatrală respectiv, Shakespeare o populează cu viață, creînd personaje și conflicte puternice. Mai mult, animat de faptul că vrăjitoarele „s-au ținut de cuvînt",

Preziceri două
S-au și-mplinit ca norocos prolog
Al planului crăiesc ce va să fie, *

Macbeth își pune în gînd să forțeze destinul și cu ajutorul soției sale alege „drumul care-i cel mai scurt" : crima !

Ce s-ar fi întîmplat, ne întrebăm acum, dacă nu-i ieșeau lui Macbeth vrăjitoarele în drum ? Dacă nu i s-ar fi prevestit mărirea ? Ar mai fi făptuit el ceea ce nici în vis n-ar fi gîndit ? Mai era Macbeth un ucigaș, cînd însăși Lady Macbeth spune despre el :

firea ta-i prea plină
De laptele-omenești duioșii... ?!

Așadar, ce s-ar fi întîmplat ? Shakespeare n-ar mai fi scris piesa dacă ar fi gîndit așa !? Și totuși istoria era oricum istorie. Problema se punea deci în termenii relatării ei artistic-reflectorii. Iar Shakespeare a găsit mijlocul cel mai specific subiectului său, scos din spiritul vremii : legea previziunii, vrăjitoarele ! O asemenea temă, în alte condiții istorice, desigur, se preta la alte mijloace. Ar fi astfel firesc să ne gîndim că „vrăjitoarele" pot fi în capul lui Macbeth sau al soției sale ! Căci dacă prezicerile făcute de vrăjitoare și-au făcut atît de repede efectul în

* Vezi *Macbeth* în traducerea lui Ion Vinea, în vol. *Teatru*, op. cit.

Scanned with CamScanner

mintea și sîngele lui Macbeth și apoi ale lui Lady Macbeth, nu oare aceste „gînduri de mărire" erau în tiparul ființei lor deja încolțite, dar adormite, și somnul rațiunii stătea gata să se deștepte și să zămislească monștrii ?! Iată căi posibile, pînă la parodiile moderne — ale teatrului animat — făcute legendei lui Macbeth. Orice mijloace și orice interpretări pot fi acceptate dacă sînt consecvente și conforme timpului și scopului urmărit. Shakespeare însuși s-a folosit de regula previziunii ca fiind singura cale adecvată cu sine și cu spiritul faptelor și al epocilor respective, epoci de prejudecăți și inchiziții.

Urmele infraesteticii shakespeariene ne duc de fapt la această interpretare a unuia dintre principiile fundamentale ale acestui teatru : *Prezicerea !* Așadar un singur mijloc suprem, fantastic, scos din bestiarele infernului sau ale lumii supranaturale. Teatrul lui Shakespeare e populat de vrăji, năluci, vrăjitoare, duhuri, arătări de tot felul, iar cuvîntul prezicere sau prevestire le este frontispiciu ! Prevestirea este prologul și soarta tragediei. Moartea eroilor tragici este o consecință directă a prezicerilor vrăjitorești. Însuși Gloucester îi cade victimă, în una din cele mai tulburătoare tragedii shakespeariene, *Henric al VI-lea*. Cu puțin înainte de a muri, Gloucester spune (scena 1, Actul III, *Partea a II-a* :

> Dar moartea-mi nu-i decît prologul piesei
> Și alții, mii, nu pot nici bănui
> Primejdia și nu văd tragedia
> Pe care ei o pun la cale *.

Analiza infraestetică ne arată clar că legea previziunii trebuie acceptată, ca orice convenție teatrală necesară, obligatorie pentru viața spectacolului teatral și, în general, pentru existența artei ca artă. În fond, arta e un sistem de convenții. Important este de a găsi *convenția necesară* sau, altfel spus, acel sistem care-i pe potriva substanței căreia vrem să-i dăm viață artistică ! O convenție și nu alta o acceptăm ca fiind absolut necesară,

---

* Vezi trilogia *Henric al VI-lea* în traducerea lui Barbu Solacolu, în *Opere*, vol. 6, ESPLA, Buc., 1958.

Scanned with CamScanner

perfect funcțională, cînd înțelegem că ea și numai ea se află la locul ei, e aplicată cum trebuie, e pe potriva mecanismului artistic și a logicii interioare a faptelor. Neînțelegerea acestui lucru duce la un eșec în receptarea specificului artei. Arta trebuie înțeleasă și gîndită și prin convențiile ei, prin regulile ei proprii, altfel înseși semnificațiile sale majore vor scăpa înțelegerii.

Cînd Macbeth spune (scena 1, Actul III) :

Nu-l totu-a fi ce ești,
A fi în tihnă-i totul,

el e deja pierdut. Începe coșmarul. Crimele se țin lanț, ele urmînd întocmai „logica" prezicerilor, ordinea nevăzută a lucrurilor. Macbeth ucigîndu-l pe Duncan, Lady Macbeth stearpă fiind, urmează „firesc" uciderea lui Banquo, căci moartea regelui a deschis drum spre tron fiilor lui. Asemenea fapte urmează deci prelogicii celor prezise de vrăjitoare. În aceste momente, mai exact scena 5, Actul III, Shakespeare se dovedește genial în mînuirea regulii previziunii, cu alte cuvinte, în construirea acestei piese. Acum apare Hecate. Ea, Hecate, va prezice întreruperea șirului tîlhăriilor lui Macbeth, ea va „repara" ceea ce supusele ei — celelalte vrăjitoare, ca acel hegelian „altceva al însinelui ei" —, au săvîrșit, dezvăluindu-i lui Macbeth „viitorul". Urma infraestetică este clară. De aici reiese faptul că Macbeth e la cheremul sorții, care se învîrte cum vrea ea, adică conform legilor ei necurate, cabalice. Prin urmare, vrăjitoarele au *inscenat* totul, și-au bătut joc de Macbeth, „au făcut tocmeală" cu el, i-au prezis ce i-au prezis cu bună știință, dovedind că sînt perfect cunoscătoare a firii omenești. Avem aici cea mai profundă meditație despre „firea schimbătoare" a omului. Aplicînd magistral legea previziunii, Shakespeare a vrut să ne demonstreze cît de slab, de firav (moralmente în primul rînd), e omul, cît de repede se poate înrăi și poate fi mîrșav, cît de fulgerător, doar la apariția unor vedenii sau a unor șoapte nefaste, venite din el sau din afara lui, se poate schimba din *om* în *neom*. (Mai tîrziu Brecht va încerca cu plesa *Un om = Un om* să exprime același lucru, dar prin mijloacele didactice ale dis-

Scanned with CamScanner

tanțării). În esență deci, previziunea este ca o piatră de încercare pentru Om. Aceasta și dovedește Shakespeare prin finalul piesei, unde face apel la rațiune, la cunoașterea naturii și a realității omenești. Desigur, Macbeth vorbește despre „arta voastră“ (scena 1, Actul IV), a vrăjitoarelor pe care le consultă. Și această artă constă în aceea de a „realiza imposibilul“, de a prevesti ceva ce pare de neîmplinit, ca mișcarea codrului de la Birnam. Dar ceea ce pare imposibil pentru Macbeth și-i peste puterile închipuirii lui, nu este imposibil pentru Malcolm, viitorul rege, care poate realiza imposibilul prin inteligență și șiretenie omenească. Ceea ce este de neînchipuit pentru mintea oarbă a lui Macbeth, este foarte de înțeles pentru oricine cunoaște legile naturale ale nașterii :

Macbeth : Abate-ți fierul. Port vrăjită viață !
Nu-i dat să mă răpună nimănui
Născut de-o mamă !
Macduff : Nu te-ncrede-n vrăji.
Iar îngerul pe care l-ai slujit
Să-ți spună el că smuls a fost Macduff
Pretimpuriu din sînul maicii sale.
Macbeth : Blestem pe gura care-mi spune-aceasta :
Ea surpă tot ce-i mai bărbat în mine.
Să nu mai cred în diavoli scamatori ;
Ne hărțuie cu vorbe în doi peri ;
Cuvîntul dat și-l țin doar la ureche,
Dar mint nădejdii noastre. Nu mă bat !

Cînd Macbeth nu mai e apărat de vrajă, devine un laș, un neputincios, opus deci viteazului de la început, și va pieri. El înțelege că a fost la cheremul vrăjitoarelor, o marionetă în mîinile diavolcștilor scamatori. O înțelege prin spusa altuia, căruia îi aruncă blestemul său. Realitatea, viața, rațiunea, natura îl învinge de fapt pe Macbeth. Ca viața să continue.

Așadar, legea prevestirii este un mijloc dramaturgic specific teatrului elisabethan, în speță shakespearian, scos din legile vieții și revenind la ele, dar — și acest fapt este cel mai important — pus în slujba inteligenței, a minții omenești, a rațiunii creatoare, asemenea lui Ariel față de Prospero. Previziunea este o creație a De-

Scanned with CamScanner

miurgului, a Geniului, a Muncii. Şi fiindcă am amintit de personaje ale piesei *Furtuna*, e timpul să spunem că după Shakespeare, conform urmelor infraestetice uneori atît de explicite, conţinute în această „poveste" filosofică, previziunea este un dar omenesc obţinut prin trudă, prin studii îndelungate. Prospero este un personaj faustic. Furtuna şi cele ce-i urmează sînt de el „rînduite cu-atita prevedere" ! Prospero are „darul prevederii" (scena 2, Actul I), cîştigat prin ştiinţă, prin adîncirea în „lumi tainice", studiind tomuri „ce-mi sînt mai scumpe ca ducatul" ; „ducatul meu, încăpător altminteri, / Era acum biblioteca". Astfel, „retras, rîvnind la-mbogăţirea minţii / Cu lucruri ce, de n-ar fi-atît de-ascunse, / Ar fi nespus de scumpe", Prospero a devenit asemenea Demiurgului, Magul Total, stăpîn pe cele mai tainice legi ale firii şi suprafirii. Puterea lui e atît de mare încît orice poate fi cu putinţă, nimic nu-i imposibil. El stăpîneşte legile firii şi ale nefirii şi — prin Ariel — le poate uşor amesteca unele cu altele. Amestecă visul cu realitatea, veghea cu somnul. Şi totul porneşte din „darul prevestirii", din puterea minţii de-a *rîndui* chiar şi nevăzutul şi neprevăzutul. Slujindu-se de legea prevestirii, aşa se face că Shakespeare, schimbînd funcţiile firii, schimbă regulile scenei. Introducînd fantasticul în viaţa reală, mitul în cotidian, magicul în mijlocul lucrurilor firești, Shakespeare rafinează convenţiile artei spectaculare atît de mult încît el obligă la un nou tip de receptare, creînd în fond, cum vom vedea, un nou tip de spectator.

Puterea lui Prospero, arta lui, este faustică, dar şi donquijotescă : căci ea vine din cărţi ! El stă zilnic „cufundat în cărţi" (Miranda). Ca să-i iei puterea, şi Caliban ştie ca nimeni altul aceasta, el, fiul „hidoasei hîrce" Sycorax, „atunci ia-i cărţile" ! Caliban îl îndeamnă pe Stephano (scena 2, Actul III) să-l omoare pe Prospero...

> Dar, mai întîi,
> Să-i fur hîrţoagele — fără de ele
> E prost ca mine, nu-l ascultă-un duh (...)
> Vezi, dar, de-l arde cărţile ! *

* Vezi *Furtuna*, în traducerea lui Leon Levîţchi, în vol. *Teatru*, op. cit.

Scanned with CamScanner

Desigur, Caliban face parte din tagma răzvrătiților nebuni, de tipul Jack Cade, cel care voia să devină, asemenea lui Caliban, rege, stăpîn pe „insulă", prin distrugerea științei de carte, a tipăriturilor, a învățaților : „Luați-l, curățați-l, vorbește latinește !", prin instaurarea absurdului și a de-a vălmășiei, prin anularea oricărei legi :

> Duceți-vă și ardeți toate arhivele și judecătoriile
> regatului : gura mea o să fie parlamentul Angliei.
>
> (scena 7, Actul IV, *Henric al VI-lea*, Partea a II-a)

Numai că Prospero, prin sine sau prin Ariel, e prezent peste tot, ca însuși geniul cel bun al lui Shakespeare. Căci Shakespeare, prin personaje ca Prospero — alter ego-ul său — care au „darul prevestirii", nu face altceva decît să slujească Binele și Adevărul ! Acesta este în fond meșteșugul lui Prospero, arta lui, „demonstrația întru ceva" ! Căci Prospero, ca însuși Shakespeare, desigur, a căutat să dea o *lecție* celor care, în timp ce el voia să facă bine, studiind, creînd, i-au făcut rău ! E o pedeapsă filosofico-morală, o mare lecție spirituală dată în general lumii. În acest sens se poate spune că *Furtuna* este testamentul „infrasofic" al lui Shakespeare, urma cea mai prețioasă a Înțelepciunii sale.

Titania, Oberon, Puck, Ariel, Hecate, Prospero etc. sînt urmele infraestetice ale invenției absolute a teatrului shakespearian : legea previziunii, cea care schimbînd legile firii a îmbogățit cu o latură „nevăzută", fantastică la prima vedere, regulile artei spectacolului, precum cucerirea cosmosului apropiat ne-a dezvăluit fața nevăzută a lunii. Omul însuși devine astfel intim familiarizat cu „supranaturalul", cu „slujbașii Sorții", așa cum devin Ferdinand și Miranda cînd asistă la „spectacolul" oferit de Prospero („doresc / S-arăt acestei tinere perechi / Puterea artei mele) :

> *Ferdinand* : Măreață vizlune, peste fire,
> Și-mbătătoare pentru ochi ! Pot crede
> Că-s spirite ?

Scanned with CamScanner

Prospero : Prin meşteşugul meu,
Le-am scos din lumea lor, ca să dea viaţă
Acestor fantezii.

(scena 1, Actul IV)

Aceasta este o urmă infraestetică fundamentală pentru înţelegerea „meşteşugului" lui Shakespeare. De ce oare personajele-oameni din piesele sale sînt intim familiarizate cu personajele supranaturale, aceste două lumi coexistînd dialectic? Desigur, ca înşişi spectatorii săi să fie tot atît de familiarizaţi (prin înţeles, prin legea participării conştiente, de care ne vom ocupa mai jos) cu „viaţa acestor fantezii"! Fantezii şi Previziuni scoase din viaţă, căci lumea e o scenă! Numai că Shakespeare propune lumii, pe care o cunoaşte atît de bine în mişcarea ei vie. Fantezii şi Previziuni noi, roditoare, ere de aur, insule ale ştiinţei şi înţelepciunii (vezi mai ales *Furtuna*, scena 1, Actul II şi scena 1, Actul IV : „E bine-aici — / Înţelepciunea şi puterea ta / Adus-au raiul pe pămînt".) Desigur, le propune. Dar îndoiala hamletiană se află pretutindeni. Simţul realităţii nu şi-l pierde nici în cele mai fantastice previziuni. Shakespeare se uită în jur mereu şi se află faţă în faţă cu el însuşi ori de cîte ori se trage „ultima cortină". El ne-o şi spune într-o limbă infraestetică foarte clară :

Prospero : Serbarea noastră s-a sfîrşit. Actorii,
Ţi-am spus, au fost, toţi, duhuri, şi-n văzduh
S-au destrămat cu toţii. Şi întocmai
Ca funigeii viziunii, turnuri
Cu turlele în nori, palate mîndre,
Biserici maiestoase, chiar pămîntul,
Cu tot ce-a moştenit, se vor topi
Şi, duşi, ca-nchipuită scena-acesta,
Nici spulber n-au să lase-n urma lor.
Plămadă sîntem precum cea din care
Făcute-s visele ; şi scurta viaţă
Împrejmuită ni-e de somn.

(scena 1, Actul IV)

Această meditaţie gravă este tot o sămînţă a legii previziunii şi ca orice previziune fundamentală se află în le-

Scanned with CamScanner

gătură cu infraestetica sa. Weltanschauung-ul shakespearian sălăşluieşte în chiar esenţa creaţiei, acolo unde Demiurgul este la el acasă şi se găseşte în singurătatea lui creatoare. Genialitatea lui Shakespeare a stat mai ales în aceea că el a ştiut prin „darul previziunii" — în special atunci cînd meditaţiile şi le exprima în comparaţia cu teatrul — să ni se înfăţişeze pe el însuşi, nemistificat, printr-o sinceritate dezarmantă, de parcă n-ar fi avut conştiinţa dialogării cu posteritatea. Aşadar, numai prin cunoaşterea infraesteticii, a acestui „oracol" al creaţiei, putem să nu ne rătăcim în labirintul firii şi să deslușim din tainele suprafirii convenţia, regula, de Eul cel adevărat :

Alonso : E-un labirint din cele mai ciudate,
Şi tot ce s-a-ntîmplat întrece firea
Şi rosturile ei ; doar vreun oracol
Ne-o dezlega această taină.

(*Furtuna*, scena 1, Actul V)

Desigur, confesiunea şi profesiunea de credinţă ale unui artist stau în haine de sărbătoare, dar iniţierea infraestetică va şti să tălmăcească. Cînd Prospero se leapădă de magie, îşi frînge bagheta şi cartea şi-o afundă, o face pentru că i-a iertat pe toţi, căci mila-i mai presus decît răzbunarea, după ce căinţa a avut loc. Prospero, alias Shakespeare, s-a împăcat cu lumea, „vrăjile s-au destrămat". Nu mai doreşte să facă previziuni, să cheme duhuri, să vrăjească. Creatorul vrea să încheie, să pună capăt, să tragă, într-adevăr, din punctul lui de vedere, „ultima cortină". Dar pentru aceasta iertarea trebuie să fie reciprocă, ca şi dezlegarea, căci nici creatorul nu-i mai puţin vrăjit de lumea reală şi cu mai puţine păcate decît spectatorii săi :

Deci, spre-a fi şi voi iertaţi,
Fiţi buni şi mă dezlegaţi.

(*Furtuna*, Epilog)

Scanned with CamScanner

B. *Regula superstiției*

O ramură care derivă de-a dreptul din rădăcina-matcă a legii prevestirii este *regula superstiției.* Odată făcută, prevestirea se manifestă sub forma superstițiilor. Nu există în opera lui Shakespeare nici o lucrare a sorții fără semnele ei nefaste. Credința în semne, în superstiții, este tot atît de mare ca și credința în preziceri. Fenomenele superstițioase sînt fiicele naturale ai sorții. Cu alte cuvinte deci, credința în soartă este adevărul absolut pentru personajele funeste ale lui Shakespeare :

Macbeth : Cînd soarta mă vrea rege, soarta poate
Să mă-ncunune fără să mă mișc.

(*Macbeth*, scena 1, Actul I)

Ca regulă generală a teatrului lui Shakespeare, înaintea unor mari uneltiri, a unei crime monstruoase, a unui dezastru, cu un cuvînt, a unei mari tragedii, apare spectacolul superstițial. Spectacolul tragic este deci anunțat de el. Întruchiparea superstiției are chipul bufniței și tînguirea ei este ecoul sorții :

Lady Macbeth : E bufnița, e clopotarul sorții
Ce-și cîntă fiorosul noapte bună.

(*Macbeth*, scena 2, Actul II)

Și fiindcă am început cu exemplificări din *Macbeth*, să pomenim de ceasurile premergătoare crimei și de noaptea înfricoșătorului masacru (uciderea lui Duncan). Mai întîi cumplita invocare a nopții negre și a sfetnicilor crimei :

Lady Macbeth : Voi, duhuri, ce dați gînduri ucigașe,
Stîrpiți femeia-n mine și turnați-mi
Din creștet pînă-n tălpi cruzime oarbă.
Vîrtos să-mi fie sîngele, căința
Nu-și afle-n el nici loc, nici drum ; iar mila
Să nu-mi clintească, ispitindu-mi firea,
Cumplitul scop, ca nu cumva să preget
Cînd trec la faptă. Voi, ai crimei sfetnici,

Scanned with CamScanner

Luați la sînu-mi fiere-n loc de lapte
Oriunde-n nevăzuta-vă-nchegare
La siluirea firii privegheați.
Tu-mbracă-te-n al iadului fum negru
Și vino, deasă noapte, să nu vadă
Pumnalul meu tăios ce rană face.
Și nici, pîndind prin văl de bezne, cerul
Să-mi strige : Stai !

(scena 5 Actul I)

În scena 3, Actul II, apariția portarului castelului lui Macbeth dă o față nouă, și mai expresivă, acestei atmosfere de apocalips, ba chiar și mai și, căci „aici e prea frig ca să fie iadul. Nu mai vreau să fac pe portarul iadului". Apoi Shakespeare introduce regula superstiției cu întregul ei spectru :

Lennox : Ce noapte rea ! S-au prăbușit de vînt
Pe cînd dormeam, hogeagurile casei,
Și vaiere-n văzduh s-au auzit,
Se zice, stranii gemete de moarte,
Cumplite voci vestind pîrjoluri crunte
Și zile tulburi, proaspăt răsărite
În veacul de restriști. Și toată noaptea
S-a tînguit întunecata cobe.
Spun unii că pămîntul, prins de friguri,
S-a fost cutremurat.
Macbeth : Grozavă noapte !
Lennox : În tînăra mea ținere de minte
Eu nu-i găsesc perechea.

Iar în scena 4 a aceluiași act, Moșneagul îl completează și mai vîrtos pe Lennox și semnele prevestitoare care s-au arătat în noaptea crimei adeveresc că fapta-i peste fire și tot ce urmează e „împotriva firii" (ziua însă-i îngropată în bezne) :

Moșneagul : Țin bine minte șaptezeci de ani.
Și-n șirul lor văzui ciudate lucruri,
Cumplite ceasuri, dar grozava noapte
Pe toate le-a-ntrecut.

Scanned with CamScanner

Ross : Tu vezi, moşnege,
Un cer, jignit de om, cum i-ameninţă
Locaşu-nsîngerat : pe ceas e ziuă,
Dar facla călătoare-i sugrumată
De negre umbre. E izbînda nopţii,
Sau ziua s-a-ntristat că faţa lumii
Se-ngroapă-n bezne, cînd lumina vie
Menită-i s-o sărute ?
Moşneagul : — I peste fire
Cum e şi fapta lor. Trecut-a marţi
Un şoim din mîndru-i zbor a fost gonit
Şi-apoi ucis de-o buhă şoricară.
Ross : Iar caii rigăi, fapt ciudat şi sigur,
Frumoşi şi iuţi, podoaba rasei lor,
Sălbăticiţi, stănoagele şi-au rupt,
Şi vînt şi-au luat, de nimeni ascultînd,
De parcă-s în război cu omenirea.
Moşneagul : Aud că se mănîncă între ei.
Ross : Aşa făceau sub ochii-mi îngroziţi
Holbaţi la ei.

Aşadar, credinţa în superstiţie e legată de însuşi sensul lucrurilor, mai exact de nonsensul lor, căci orice semn prevestitor spune că se va întîmpla ceva, dacă nu s-a şi întîmplat, împotriva firii. Iar tot ce iese din matcă este precedat de prevederi, însoţit de superstiţii şi urmat de blesteme (o dată regulă a infraesteticii shakespeariene, care intră de asemenea în fenomenologia previziunii, blestemul avînd însă o ţintă precisă, adresat fiind unui duşman, unui trădător sau ucigaş ştiut ; el este geamănul previziunii, dezvoltarea ei ca dorinţă precisă, bine conturată). În tot teatrul lui Shakespeare nu există un alt personaj care să creadă mai mult în superstiţii decît Othello. Credinţa aceasta îl pierde pe el şi mai puţin uneltirile lui Iago. În acest sens, cea mai clară urmă infraestetică e dată de *simbolul batistei*. El se trage din mitologia descîntecelor, a vrăjitei Hecate. De aceea *pierderea* sau *înstrăinarea* batistei anunţă nenorocire cumplită, e semn rău, prevestitor, înseamnă ceva făptuit — cu sau fără bună ştiinţă — împotriva firii. Căci batista nu este ca toate batistele, ea...

Scanned with CamScanner

Othello : E un țesut vrăjit,
Brodat, în somn lunatic, de-o sibilă
Ce-n lume-a numărat de două ori
O sută de-ale soarelui rotiri.
Viermi descîntați urzitu-i-au mătasea.
Și-a fost vopsit în sînge-mbălsămat
Pe care măiestria-i îl păstrase
În inimi de fecioară. *.

(*Othello*, scena 4, Actul III)

„Batista ! Batista", strigă disperat Othello ! „De-o pierzi, de-o dărui, e-o nenorocire / Cum alta n-a mai fost". Coșmarul lui superstițios dezlănțuit se transmite cu atîta insistență („Batista ! Caut-o ! Presimt doar rele...") încît devine determinant pentru starea dramatică a piesei. Credința lui Othello în superstiție e atît de mare încît omul își iese din fire peste poate, pășind în incredibil :

Desdemona : N-am mai văzut așa ceva.
Desigur că batista-i fermecată...

Deci aceasta e cauza fundamentală a comportamentului inexplicabil al lui Othello și nu viclenia lui Iago. Căci pentru Iago batista respectivă e o simplă batistă, o batistă ca toate batistele, un corp delict suficient pentru a stîrni gelozia lui Othello. Dar batista avea funcțiile ei secrete pe care numai maurul le cunoștea. Era dăruită mamei lui de o vrăjitoare din Egipt și avea puteri magice verificate. De aceea trăinicia iubirii, vraja deplinei împliniri, depindea de grija absolută acordată batistei („Păzește-o ca pe ochii tăi din cap"). După cum pierderea sau întrăinarea ei însemna gest prevestitor de rele. Batista face parte așadar din arsenalul vrăjitoresc, din demonologia shakespeariană, superstiție care declanșează deznodămîntul tragic. Gelozia este numai manifestarea acestei credințe oarbe a lui Othello în superstiția batistei fermecate. Ca atare : este și o gelozie nefirească, cu chip infernal, un monstru cu otrava prostiei în el. E înspăi-

* Vezi *Othello* în traducerea lui Ion Vinea, în vol. *Teatru*, op. cit.

Scanned with CamScanner

mîntător ca însăşi „Prostia“ lui Erasm. De aceea soarta Desdemonei e atît de absurdă, de nefirească :

E nefirească moartea prin iubire.

(scena 2, Actul V)

Căci Othello, prin credinţa lui în superstiţie, acţionează împotriva firii. Maurul e plin de patimi, credul, bun de tras pe sfoară. „Eşti prost de dai în gropi“, îi spune Emilia, personajul cel mai teluric, cu picioarele pe pămînt, al lui Shakespeare, după ce el a ucis-o pe Desdemona. Cum vom vedea, la regula contrariilor, el a ucis însuşi contrariul său. Desdemona e marea creaţie a lui Shakespeare, ea dă adevăratul suflu tragic al piesei. Ca şi Ofelia, care a murit înecată pentru că „un ram pizmaş“ al salciei în care ea se urcase s-a rupt, căzînd în apă („peste-un pîriu se gîrboveşte-o salcă“) şi a purtat-o deasupra „plîngătoarea undă“, în timp ce „crîmpeie / Din vechi cîntări îşi viersuia, străină / De ce i se-ntîmpla, ca o făptură / A umedei stihii“ (*Hamlet*, scena 7, Actul IV), tot astfel Desdemona e însoţită spre moarte de semnul prevestitor al salciei :

A fost o fată ce-o slujea pe mama :
Varvara o chema. Iubea pe unul,
Iar el s-a zăpăcit şi-a părăsit-o.
Ştia un cîntec fata, cu o salcie,
Cînt bătrînesc ce-i viersuia restriştea.
Ea a murit cîntîndu-l. Astă-noapte
Nu-mi mai ieşea din gînd. Abia mă ţin
Să-mi las pe umăr capul şi să-l cînt
Ca biata mea Varvara.

(scena 3, Actul IV)

Salcia e superstiţia prevestitoare de moarte. Desdemona va cînta sfîşietor, verdian, păşind spre moarte, „cîntecul salciei“ :

Desdemona (cîntă) : *I-am spus că minte, şi ce-a răspuns el ?*

Cîntaţi-mi de sălcii, de sălcii...

Scanned with CamScanner

Că vrea să mă-nșele și eu să-l înșel !
Te du. Somn bun. Pleoapa mi se bate :
Înseamnă c-o să plîng ?

(scena 3, Actul IV)

Divinei și educatei Desdemona îi „vorbesc" semnele prevestitoare, nici ea, cum observăm, nu-i ferită de regula superstiției. Dimpotrivă, în cazul ei regula acționează cu îndoită forță. Căci Desdemona este singurul personaj cu adevărat tragic al piesei, ea cade victimă nevinovată, ca în tragediile antice. Mila și compasiunea tragică de care vorbește Aristotel în raza Desdemonei se întîlnesc, ea le stîrnește, căci este o sacrificată. În marea ei nevinovăție, aici e paradoxul tragic, Desdemona e mai perfectă decît natura și chiar decît arta (vezi scena 1, Actul II și scena 1, Actul IV). În prea „perfecțiunea" ei (vezi dialogul Emilia-Desdemona din scena 3, Actul IV) nu putea înțelege legile ticăloșiilor omenești. Naivitatea Desdemonei e divină cu adevărat, ea este întruchiparea credinței în iubirea neîntinată. (Othello se arată a fi mai prejos decît natura, el fiind o victimă „normală"). Singura ei „greșeală" pare iubirea pentru maur, dacă iubirea pentru cineva, pentru oricine, poate fi o greșeală. Să ne gîndim apoi că pentru o fată cu o educație aristocratică, ca cea a Desdemonei, un personaj exotic, cu fapte fantastice ca ale lui Othello, poate fi cel mai nimerit să-i sucească capul. Așa că alegerea ei, din numărul mare de pieițori, pare firească. Gestul alegerii este dealtfel nonconformist în epocă și o plasează azi în plină modernitate. Semnele care-i „vorbesc" ei sînt ale oricărei fete din actualitatea imediată. Pe cînd cele care îl orbesc pe Othello se trag de-a dreptul din demonologia universală : credința lui în superstiție este magică, suprafirească. De aceea Desdemona este singurul personaj cu adevărat tragic al piesei, ea stîrnește mila și compasiunea în spectator, iar starea cathartică apare firească în logica internă a sintezei, finalul dialectic al teatrului shakespearian, cum vom vedea.

Credința în superstiții este perfect ilustrată de Shakespeare în *Hamlet*. Aici legea prevestirii se manifestă de-a dreptul ca superstiție, iar regula superstiției e redată cu

Scanned with CamScanner

subtilităţile unui ritual. Simbolul duhului ne va prilejui înţelegerea întregului mecanism superstiţial şi, implicit, a osaturii infraestetice a piesei, procedeu explicat deja cînd am analizat *Macbeth*, legea prevestirii. În scena 1, Actul I, Shakespeare ne introduce în esenţa fenomenului, la apariţia duhului :

Marcellus : Eşti cărturar — vorbeşte-i tu, Horaţio. *

Deci nu oricui îi este dat să vorbească cu un duh ! Marcellus ştie aceasta. A vorbi cu un duh înseamnă a fi iniţiat, iar Horaţio trebuia să fie iniţiat pentru că era un învăţat, un cărturar. Comunicarea cu un duh nu e la îndemîna orişicui, ea este vrăjitorească, iniţiatică. În *Henric al VI-lea*, de pildă, avem concretizată această idee. Eleanor, soţia lui lord Humphrey, îl plăteşte pe Hume — ce-o va trăda pînă la urmă, momentul declanşînd întreaga tragedie —, ca să-i aducă la ea, în taină, pe „magicianul Roger Bolingbroke / Şi cu vicleana vrăjitoare Margery / Femeia lui Jourdain", spre a trezi „un spirit, din adînc să-l cheme, / Să dea răspuns la orice întrebare" ! Cînd, în sfîrşit, Eleanor se află faţă în faţă cu „meşterii" şi le spune : „Şi-acum la treabă ; e mai bine dacă-ncepeţi grabnic", Shakespeare introduce o pildă de iniţiere, „clipa farmecelor" ţinînd de practica vrăjitorească, de preştiinţa alegerii timpului potrivit întru „comunicarea" cu suprafirescul :

Bolingbroke : Răbdare, doamnă ! Vrăjitorii ştiu
Cînd vine clipa farmecelor lor,
Cînd noaptea e tăcut' adîncă, neagră,
Ca-n clipa-n care Troia-a fost scrumită,
Ca-n clipa-n care ţipă cucuvaia,
Prelung cînd urlă ciinii blestemaţi,
Cînd stau strigoii toţi la pîndă-n noapte
Şi ies stafii din negrele morminturi.
Aceasta-i clipa vrăjii noastre, doamnă.
Să nu vă temeţi, spiritul chemat
Îl ferecăm de-ndată-n cercul sfînt.

* Vezi *Hamlet* în traducerea lui Leon Leviţchi şi Dan Duţescu, în vol. *Teatru*, op. cit.

Scanned with CamScanner

(Vrăjitorii săvîrșesc formele practicii lor și trag pe pămînt cercul, cînd Bolingbroke sau Southwell citesc formulele vrăjitoriei : „Conjurate“ este. Fulgere și tunete înfricoșătoare. Se înalță spiritul.)

După care urmează „comunicarea“ cu spiritul (vezi aceasta în scena 4, Actul I, Partea a II-a, *Henric al VI-lea).* Și aici, ca și în *Hamlet,* legea prevestirii e aceeași : acolo unde apar duhuri e semn rău :

Horațio : Năpastă prevestește pentru țară.

Desigur, apariția duhului în *Hamlet* e semn prevestitor de rău, dar pentru o lectură infraestetică intuitivă înseamnă : regula teatrală care anunță viitoarele întîmplări tragice. Poate că nu întîmplător stratul supranatural al pieselor lui Shakespeare este exprimat de el în chip atît de realist, de pămîntesc ! Cînd Horațio caută să-l „consulte“ pe duh,

Dacă-ntrevezi a țării tale soartă
Și-o poate prestiința îmbuna,
Vorbește !,

duhul dispare, căci a cîntat cocoșul, „trîmbițașul dimineții“, cel ce „Trezește, după cîte am auzit, / Cu glasul său tăios, pe zeul zilei“, atunci Marcellus spune :

L-împung cu lancea ?

„Da, dacă stă“. Dar duhul acum e aici, acum dincolo. „E ca văzduhul, nu-l putem răni / Și-a noastre lovituri n-au nici un rost“. Deci și duhul e o realitate, dar de altă lume stihinică, prevestitoare, care se manifestă pînă în pragul zilei : „S-a spulberat cînd a cîntat cocoșul“...

Horațio : Și la ăst semn, rătăcitorul duh
Din foc sau ape, aer sau pămînt,
Se duce-ntr-ale lui...

Scanned with CamScanner

Aşadar duhul e alcătuit din elementele despre care filosofii antichităţii spuneau că formează universul. Deci duhul nu e o realitate imaterială, în afara lumii „noastre". Dimpotrivă, el aduce cu „noi". Este „aidoma cu răposatul rege". „Nu juri că-i regele ? Priveşte-l bine !" „Leit — mă minunez şi mă-nfior". Duhul are şi toane, capricii, nu vorbeşte nici măcar cu iniţiaţii, cu orice iniţiat :

Horaţio : Prinţul Hamlet
S-ar cuveni să afle ce-am văzut
În noaptea asta ; duhul, mut cu noi,
Lui — jur pe viaţa mea — îi va vorbi.

Cînd ştim ce vrea să spună duhul, nu avea nici un rost ca Shakespeare să-l facă să se confeseze lui Horaţio, deşi acesta e un învăţat ca şi Hamlet, cu care a fost coleg la Wittenberg. Deci un iniţiat, căruia duhul putea să-i vorbească. Şi chiar : „O clipă, totuşi, / Mi s-a părut că-şi sumeţeşte capul / Cu gînd de-a ne vorbi ; dar chiar atunci, / Cocoşul dimineţii a strigat". La întrebările lui Hamlet (scena 2, Actul I), portretul duhului capătă şi mai multă materialitate (viaţă) : era „înarmat", „din creştet pînă-n tălpi", iar chipul, căci „îşi ridicase obrăzarul", părea „mai degrabă trist — nu încruntat" şi „foarte palid", nu „roşu" ; şi „ţintea cu ochii" neîntrerupt ; cînd s-a arătat n-a stat mai mult decît atîta „cît numeri pe-ndelete pîn-la sută", iar barba îi era nînsă, „De-un negru argintat, cum o văzusem / Pe cînd trăia". Nu mai încape nici o îndoială pentru „profeticul meu suflet", cum spune Hamlet. Deşi el este un învăţat, un mare spirit luminat, un renascentist, totuşi regula superstiţiei acţionează în el cu mai multă forţă decît în toate celelalte personaje la un loc. „Al tatălui meu duh în zale ! / Nu, nu-i a bună ! Ce nelegiuire / O fi la mijloc ?" Atît de mare este credinţa în superstiţia duhului încît la strigătul acestuia („mă strigă soarta"), Hamlet devine de o forţă herculeană pentru cel ce îndrăzneşte să-l oprească în drumul lui înspre coclaurii pe unde duhul umblă şi-i spune să-l urmeze ! Hamlet e scos din firea pămîntească. Patima întru superstiţie e dealtfel cheia înţelegerii între-

Scanned with CamScanner

gului mecanism dialectic al acestei piese : finalul însuşi, cum vom arăta la timpul potrivit, consfinţeşte vina tragică a lui Hamlet, dezvăluie judecata de valoare asupra regulei superstiţiei, care funcţionează aici, dintru început, ca mijloc pătimaş în dorinţa lui Hamlet de a afla adevărul despre moartea tatălui său. Desigur, convenţia duhului este folosită pentru dezvăluirea unor adevăruri mult mai profunde : duhul acţionează individual, el îi vorbeşte numai lui Hamlet, dar apariţia lui e semnificativă pentru întreaga stare a naţiunii, definind-o după cum urmează, într-o mişcare dialectică, de la individual la universal :

Horaţio : Închipuirile l-au scos din minţi.
Marcellus : Hai după dînsul. Să nu-l ascultăm.
Horaţio : Să mergem. Unde duc acestea toate ?
Marcellus : E ceva putred în Danemarca.

Fără îndoială, atmosfera superstiţială, în care se încheie mai ales primul act (superstiţii medievale, vezi scena jurămîntului, ce conţine condiţiile obscure ale posibilităţii ţinerii unui jurămînt : „Hic et ubique ? Atunci să ne mutăm"), are la Shakespeare o funcţie foarte precisă : aceea de a exprima cu putere metaforică starea însăşi a timpului, a istoriei :

Hamlet : Vremea
E scoasă din ţiţîni. Ah, ce blestem
Că eu m-am fost născut ca s-o întrem !

Funcţia duhului este deci foarte clară, ca aceea a vrăjitoarelor din *Macbeth*. În Hamlet însă există o semnificaţie în plus : regula superstiţiei este legată de rostul teatrului. Căci dacă piesa este o demonstraţie întru cele afirmate de duh, înscenarea cu actorii, pe care o pune la cale Hamlet, nu înseamnă altceva decît verificarea regulei respective, a unui procedeu. Pe de altă parte însă, cum am spus, credinţa în semne, în superstiţie, ne dă „socoteală" de starea vremii. Însuşi slăvitul Cezar credea în „augurii săi proroci". Shakespeare s-a folosit în *Iuliu Cezar* de un proce-

Scanned with CamScanner

deu, bazat pe superstiție, întîlnit în teatrul antic. În *Oedip* de Seneca în special, cînd Tiresias, chemat de popor, deslușește semnele și vrerea sorții citind, cu ajutorul fiicei sale Manto, în măruntaiele unui animal jertfit. Moartea lui Cezar, atmosfera pregătirii ei de către Shakespeare, aduce foarte mult cu aceea a lui Duncan. Peste tot vedenii, semne, năluci. O furtună prevestitoare pe străzile Romei ! „Minunile" pe care le vede Casca seamănă cu semnele prevestitoare din *Hamlet* sau cu atmosfera vrăjitorească din *Macbeth*. Definiția superstiției și rostul prevestirilor sînt aceleași, dar Shakespeare le exprimă magistral înaintea morții lui Cezar :

Morminte s-au căscat și morți în giulgiu
Au chițăit și au țipat pe străzi ;
Planete s-au ivit cu cozi de foc ;
A rourat cu sînge ; (...)
Aceleași prevestiri îngrozitoare,
Ai soartei înainte-mergători
Și crainici ai restriștei care vine
Au fost trimise de pămînt și cer
Pe-aceste plaiuri, oamenilor noștri. *

Rostul duhului este ca și acela al teatrului : de a scoate adevărul la lumină, de a fi „înainte-mergătorii" lui. Semnele și prevestirile sînt „crainici ai restriștei care vine".

C. *Regula blestemului*

Din legea prevestirii purcede, așa cum am arătat deja, și *regula blestemului*. Însuși Shakespeare ne-o spune în *Richard al III-lea*, în cea mai infernală și semnificativă scenă, scena 4, Actul IV, a tragediilor sale (Dialogul exreginelor) :

Elizabeth : Mi-ai profețit o zi cînd va să-ți cer
Să mă ajuți a-l blestema pe-acest

* Vezi *Iuliu Cezar* în traducerea lui Tudor Vianu, în *Opere*, vol. 2, ESPLA, Buc., 1955.

Scanned with CamScanner

Paing înveninat, broscoi ghebos !
Margaret : Ţi-am spus atunci că eşti regină-n copci (...)
Prolog plăcut al unei crunte drame (...)
Regină-n şagă — spre a umple scena (...)
(vezi tirada ironizării lui Elizabeth)
Elizabeth : Stai, meşteriţă la blesteme, stai
Şi-nvaţă-mă vrăjmaşii să-mi blestem !
Margaret : Nopţi lungi veghează, zile-n şir posteşte ;
Alătură ucisa fericire
Durerii vii de-acum ; în minte adu-ţi
Pe-ai tăi micuţi mai dulci decît aievea,
Şi, încă şi mai slut, pe-al lor călău.
Cu sare-n răni, mai vajnic ura chemi :
Atunci te învăţa-voi să blestemi.
Elizabeth : Mi-e graiul bont ; ascute-mi-l cu-al tău !
Margaret : Durerea-l ascuţi-va şi mai rău. *

Blestemul este arta durerii vii. El e capătul unui îndelungat chin şi se manifestă prin forţa limbajului înveninat de ură. El cere „potop de vorbe" ! Însăşi Ducesa, mama lui Richard, o îndemnă pe Elizabeth :

...nu sta mută ; hai cu mine
Şi-n vifor de blesteme să-l ucidem
Pe fiul meu ce fiii ţi-a ucis.
I-aud alaiul : din belşug huleşte-l.

Şi mama îl întîmpină pe fiul ei (într-un dialog memorabil) ; înainte de bătălia cu Richmond, viitorul Henric al VII-lea (aşa cum i-a prezis Regele cel Blînd cînd l-a văzut, cel ce avea darul profeţiei, respectiv Henric al VI-lea), ducesa îi prevesteşte moartea şi-l blestemă :

---

* Vezi *Richard al III-lea* în traducerea lui Dan Duţescu, în vol. *Teatru*, op. cit.

Scanned with CamScanner

Deci ia
Acum cu tine greul meu blestem,
Şi-n ziua luptei vlaga să ţi-o sece
Mai rău decît întreaga ta armură ! (...)
Setos de sînge,-n sînge vei sfîrşi ;
Şi, mort, ruşinea vieţii te-o-nsoţi.

În general, în teatrul lui Shakespeare, mamele şi reginele trădate, precum Constance din *Regele Ioan* sau Margaret, cel mai complet personaj feminin al pieselor sale (vezi *Henric al VI-lea, apoi Richard al III-lea),* au darul de a blestema. Bărbaţii mai rar. Probabil că femeile au darul acesta înnăscut. Ele cred în blesteme, ei mai puţin şi chiar, cum vom vedea, le desfid. Şi faptul ca atare nu este întîmplător. El corespunde regulii contrariilor, pe care o vom analiza mai jos. Bărbaţii nu cunosc ceea ce ştiu femeile : regula blestemului. Ele cred în blestem, dar ştiu să se şi ferească de el. Bărbaţii nu, de aceea ei nici nu-i supravieţuiesc. Astfel Margaret i-a supravieţuit, căci o întîlnim şi în *Richard al III-lea,* deşi este un personaj negativ, dedublat. În schimb Suffolk, amantul ei, nu. Ea ştie care este regula blestemului şi vrea să-l ferească şi pe el (la Shakespeare iubirea ticăloşilor e la fel de frumoasă, chiar mai puternică, ca şi a celor drepţi). Care-i în fond regula blestemului ? Să-l ascultăm mai întîi pe Suffolk blestemîndu-şi duşmanii (scena 2, Actul III, Partea a II-a, *Henric al VI-lea) :*

Umfla-i-ar ciuma ! Ha, de ce să-i blestem ?
Dac-ar ucide blestemele cum
În geamăte omoară mătrăguna,
Le-aş născoci pe cele mai nebune,
Amare, aspre, aprigi, muşcătoare
Şi-ngrozitoare la auz de om.
Şi le-aş rosti în scrîşnete de dinţi
Cu spumegarea urii nemblînzite
Răsad din taina peşterilor pizmei...
Mi s-ar încinge limba de arsura
De vorbe iuţi şi ochii mi-ar sclipi
Scîntei de cremene, iar părul tot

Scanned with CamScanner

Mi s-ar zbîrli ca unui scos din minți...
Din orice mădular i-aș blestema,
Și inima umflată mi-ar plesni
De n-aș putea să-i blestem... Băutura
Otravă fie-le, iar masa lor
Spurcarea balelor înveninate.
Umbrar le fie chiparoșii-n creștet,
Privelişte — doar șerpii ucigași,
Iar ce-a mai dulce-atingere a lor
Le fie mușcătura de șopîrlă.
Și cîntecul le fie spaimă cum
E șuierul de șarpe și să-i prindă
În mreajă țipătul de cucuvaie !
Și toate-nfricoșările din noaptea
De iad...

Regina : Ajunge, scumpe Suffolk, singur
Te chinuiești, căci blestemele sînt
La fel ca soarele-n oglinzi răsfrînt,
Sau ca pistolul încărcat prea tare :
Puterea împotriva ta și-o-ntorc.

Deci blestemul e ca un bumerang, se întoarce spre cel de unde a purces. Cel care blestemă este la rîndul lui un blestemat. Ceea ce a dorit dușmanului s-a întors împotrivă-i. E legea după care se mișcă „roata sorții". Iată de ce misiunea lui Hamlet, aceea de a întrema vremea „scoasă din țîțîni", e ca un blestem al nașterii sale. Acest blestem este soarta lui, crucea sub povara căreia el însuși se va prăbuși. Căci acel ceva putred în Danemarca nu se poate să nu-l atingă și pe Hamlet în lupta sa de a o întrema, exact ca atingerea vicleană a sabiei cu vîrf otrăvit a lui Laertes. Căci înfiorător lucru este să *știi* regula blestemului. Această regulă nemiloasă o știe foarte bine Anne, silita soție a lui Richard al III-lea, care își blestemă soarta și are atîta silă de viață încît dorește să „Dea Domnul ca cercul strîmt de aur / Să fie, cînd va-n-cinge fruntea mea, / Oțel roșit, să ardă pînă-n creieri". Elizabeth nu știe regula blestemului (Richard va ști mai încolo să-i speculeze slăbiciunea), de aceea îi cere Annei

Scanned with CamScanner

să-i facă pe voie : „nu te blestema". În drumul ei spre încoronare, Anna păşeşte ca spre eşafod. Ea îşi întîmpină slava jelind, căci ca nici un alt personaj al lui Shakespeare, din propria experienţă, ştie calvarul acestei legi a blestemului :

Cînd îi urmam lui Henric leşul,
El, mirele de azi, veni la mine
Cu mîini abia spălate de-acel sînge
Ţîşnit din primul meu bărbat — un înger —
Şi dintr-un sfînt ucis, jelit de mine.
Vă spun, cînd l-am privit în ochi pe Richard,
Eu i-am menit aşa : „Blestem ţi-azvîrl,
Căci m-ai făcut, din tînără ce-am fost,
O văduvă bătrînă ! Patul nunţii
Durerea să ţi-l bîntuie. Nevasta —
De-o fi vreo nebună să găseşti —
Mai crunt să sufere prin viaţa ta
Cît eu prin moartea celui îndrăgit !"
Dar n-am mai fost în stare să-l blestem,
Căci într-o clipă sînul de femeie
Cu vorba lui mieroasă mi-a robit,
Blestemului căzînd eu însămi pradă,
Iar ochii mei odihnă n-au de-atunci,
Căci nici un ceas în patu-i n-am simţit
Pe pleoape roua somnului, de aur,
Că el da buzna-n vis, şi mă-nspăima.
Şi pentru tatăl meu, bătrînul Warwick,
Mă mai urăşte, şi, de bună seamă,
Curînd de mine se va dezbăra.

(Scena I, Actul IV)

D. *Regula contrariilor*

Cele trei reguli ale infraesteticii shakespeariene, de care ne-am ocupat pînă aici, nu sînt aplicate izolat, ele se află într-o îmbinare dialectică, datorită *regulii contrariilor.* Şi regula prezicerii, şi cea a superstiţiei, şi cea a blestemului au un revers, un contrar. Am văzut deja că blestemului îi cade pradă chiar cel care îl face. Regula blestemului este ea însăşi dialectică, căci are în sine mecanismul sorţii schimbătoare. Regula contrariilor acţionează în toate piesele lui Shakespeare ; ea e definitorie

Scanned with CamScanner

pentru înțelegerea teatrului său, fiind nucleul lui dramatic. E definitorie dealtfel pentru înțelegerea psihologiei personajelor. Astfel, cînd Hamlet primește provocarea de a se duela cu Laert, deși a făcut „mereu exerciții", totuși are o presimțire („Nu poți să-ți închipui cît de grea mi-e inima"). Însă tot el spune : „E o prostie, dar felul ăsta de presimțire ar putea tulbura o femeie". Horațio, spunîndu-i că-i bine să-și asculte „cugetul atunci cînd ceva nu-i este pe plac", vrea să împiedice duelul, să le spună că Hamlet nu se simte bine. Dar Hamlet, cel pentru care credința în prevestirea duhului a fost ca un adevăr absolut, îi replică după principiile regulei contrariilor, într-o formulare dialectică memorabilă :

Hamlet : Nicidecum. Desfid prevestirile. Și în moartea unei vrăbii e o prevestire. Dacă se întîmplă acum, nu se va întîmpla mai tîrziu ; dacă nu se va întîmpla mai tîrziu se va întîmpla acum ; dacă nu acum, se va întîmpla mai tîrziu. Totul e să fii pregătit. De vreme ce nici un om nu știe ce lasă în urma lui, nu e totuna dacă pleacă mai devreme ?

(Scena 2, Actul V)

Hamlet este dealtfel personajul cel mai mistuit de contrarii din tot teatrul shakespearian. E într-o continuă zbatere între antipozii ființei lui și ai istoriei. Viața și voința lui stau într-o neîntreruptă pendulare între a fi și a nu fi, între a fi și a părea, între contingent și transcendent, între sine și lumea opusă lui, între atitudinea revoluționară și îndoiala scepticului, între prevestire și luciditate, între adevăr și deghizare, între parodic și tragic, între geniu și lumea ca închisoare, între cuvînt și tăcere, între deșertăciunea și măreția umană :

> Ce minunată lucrare e omul ! Cît de nobilă îi este inteligența ! Ce nemăsurate îi sînt facultățile ! În alcătuirea și mișcările sale, cît este de expresiv și de admirabil ! Ca un înger în faptele sale. Ca un zeu în puterea sa de înțelegere ! Frumusețea lumii ! Pildă a viețuitoarelor ! Și totuși, pentru mine, ce înseamnă această chintesență a țărînii ? Omul nu mă desfată...

Scanned with CamScanner

„Omul nu mă desfată", sună ca un dangăt de clopot al căpătiiul creației, al capacității umane de a plăsmui „jocuri secunde" ; pare ca un refuz al teatrului, al artei ! Hamlet nu iubește teatrul ? Dar se folosește de el pentru a afla adevărul ! Aici se află paradoxul tragic al personajului, zbaterea între efortul său de a cunoaște și de a schimba lumea și zădărnicia acestui efort ! Căci deși omul este atît de minunat, el fiindu-și sie scop și mijloc, cum zicem noi astăzi, totuși... „omul nu mă desfată", e plictisitor, incapabil de a produce delectare, stîrnind indiferență. Omul se afirmă și se neagă pe sine ca om. În această unitate a contrariilor se află dialectica teatrului shakespearian. Mecanismul său dinamic este luat din legile cele mai adînci ale naturii. Căci dialectica teatrului urmează dialectica naturii. Pretutindeni în piesele lui Shakespeare vom găsi urme infraestetice ale regulii contrariilor (în special), ale dezvăluirii contradicției în chiar esența lucrurilor, ale „dedublării unicului și cunoașterea părților lui contradictorii", cum caracteriza Lenin fondul dialecticii (vezi și *regula dedublării).* Pe Shakespeare îl interesează mai ales omul în „desfășurarea totalității momentelor realității" (Lenin). El îi face radiografierea comportamentală în diferite momente ale vieții. Îl interesează trecerea de la un moment la altul, saltul, caracterul său contradictoriu, mobilitatea contrariilor, legătura subtilă a deosebirilor, transformarea unui contrar în altul, prezența în același individ a unor tendințe opuse, extremelor care se resping și se atrag, întreruperea continuității. Teatrul lui Shakespeare e în esență o aplicație a regulii contrariilor. Pretutindeni lupta dintre contrarii. Mai puțin unitatea contrariilor. Poate în comedii. Pe Shakespeare l-a preocupat mai ales ceea ce este absolut. Și așa cum spune Lenin în *Caiete filozofice,* lupta dintre contrarii este absolută, pe cînd unitatea contrariilor este condiționată. Desigur, vom întîlni o mișcare dialectică între relativ (condiționat), și absolut (necondiționat), însă unitatea contrariilor o vom găsi mai mult la capătul dezvoltării (finalul pieselor). Numai că ea este o unitate aparentă, ca însești finalurile deschise ale pieselor : repaosul de dinaintea continuării luptei dintre contrarii. Un exemplu clar de dat aici ar fi legătura dintre părțile trilogiei *Hen-*

Scanned with CamScanner

ric al VI-lea, cît și continuarea ei directă, piesa *Richard al III-lea*. (Vezi și *regula negării negației)*. Nimic nu se termină, lupta (viața) continuă. Dar ca să continuie trebuie să fie întreruptă. Apoi apare saltul. E o mișcare pur dialectică. Să ne gîndim numai la *Antoniu și Cleopatra*. De fapt să ne gîndim la regula iubirii, a celor mai pătimașe și „absurde" iubiri : cei care se resping, se atrag. Richard și Anne, Othello și Desdemona, Hamlet și Ofelia, iubirile pereche din *Visul unei nopți de vară*, Romeo și Julieta, Benedick și Beatrice din *Mult zgomot pentru nimic*, un adevărat model în acest sens. Această „regulă" a iubirii formează în special obiectul multor comedii, iar în *Zadarnicele chinuri ale dragostei* ea este chiar tema, nucleul structural al piesei : regele Navarrei legiferează „canonul abstinenței", cere supușilor săi să se lepede de „viața lumească" („Post, veghe, studiu, lipsă de femei") — încălcarea lui fiind pedepsită cu moartea —, dar el însuși și nobilii care îl însoțesc calcă pe de lături la apariția celor dintîi femei ce vin pe pămîntul Navarrei (Prințesa Franței și însoțitoarele ei). Benedick și Beatrice se urăsc de moarte, nu se pot suferi, sînt celibatari convinși, el este un bădăran, iar ea o scorpie, o femeie cu „draci în ea" (vezi și *Îmblînzirea scorpiei)*, în fine, două extreme, dar, ca în orice relație dialectică, extremele se ating și, ca atare, cei doi eroi sfîrșesc prin a fi „îndrăgostiți lulea" unul de celălalt. În *Antoniu și Cleopatra* regula contrariilor pe planul iubirii este folosită de Shakespeare cu întreaga ei eficiență și fascinație. Iubirea eroilor este, ca orice iubire dialectică, un neîntrerupt joc al contrariilor. Întreruperea continuității este doar aparentă : deși treburile statului îl cheamă pe Antoniu și el trebuie să plece, totuși...

Antoniu : Despărțirea noastră, doamnă,
Întîrzie și zboară : vii cu mine
Cînd stai aici și îți rămîn pe-aproape
Cînd mă îndepărtez. *

(scena 3, Actul I)

* Vezi *Antoniu și Cleopatra* în traducerea lui Tudor Vianu, în vol. *Teatru*, op. cit.

Scanned with CamScanner

Cleopatra îl urăşte pe Antoniu pentru că i-a subjugat ţara (Charmiona o sfătuieşte să nu ducă „lucrurile prea departe ; / Te poartă cu măsură, căci se ştie / Că îl urîm pe-acel pe care-l temem"), însă iubirea ei e cu atît mai mare, stăruinţa de a-l prinde în mreje e şi mai vie. Sentimentele ei sînt contradictorii, are mereu impresia că Antoniu acum este al ei, acum îi scapă. Fulvia, soţia lui Antoniu, e ca o obsesie pentru ea. Dacă el s-a căsătorit, înseamnă c-a iubit-o. Dacă „pe Fulvia tot ai înşelat-o / Nebun ar fi acel ce s-ar încrede / În jurăminte ce se rup pe dată / Ce gura le-a rostit". Deci la rîndul ei va fi înşelată. Îndoiala persistă : „Asupra ta nu am nici o putere, / Al ei eşti". Cînd află de moartea Fulviei, sentimentele Cleopatrei devin şi mai contradictorii : ea în loc să se liniştească, îi suspectează şi mai mult sentimentele lui Antoniu. De ce Antoniu nu-i plînge moartea Fulviei ? De ce nu varsă lacrimi de durere să umple potire întregi ? De ce nu-i tulburat ? „Văd prea bine, / Din moartea ei, a mea cît rău ţi-ar face". E în stare el s-o plîngă în taină ? Nu. E un prefăcut. Egipteanca îl intuieşte într-un fel : „haide, joacă / Cu măiestrie scena prefăcută, / Maimuţărind credinţa-adevărată". Dar pentru aş arăta iubirea, Antoniu îi spune că : „Va şti să-nfrunte orice încercare". Numai că odată ajuns la Roma va accepta cu bucurie s-o ia de nevastă pe Octavia, sora lui Cezar. De aceea nu întîmplător Shakespeare defineşte firea lui Antoniu prin regula contrariilor. Iată ce spune Antoniu cînd a luat ştire de moartea Fulviei :

A plecat din lume
Un suflet mare ! Şi-mi doream aceasta.
Dar ceea ce, dispreţuind, gonit-am,
Adeseori voiam să se întoarcă.
Plăcerea clipei ce trăim descreşte,
Şi-n antipodul său recade mîine.
Mi-e dragă azi, fiindcă nu mai este,
Şi mîna ce ameninţa o cheamă.
Ah, să mă smulg aş vrea de vrăjitoare,

Scanned with CamScanner

Căci trîndăveala mea cloci-va altfel
Mii de nenorociri cu mult mai rele
Decît am cunoscut !

(scena 2, Actul I)

Prevestirea pe care o face aici Antoniu este consecința înțelegerii perfecte a dialecticii luptei dintre contrarii. Dealtfel el însuși dă dovadă că se cunoaște pe sine, definindu-și firea contradictorie. Atît de contradictorie încît, pentru cei care i-au stat în preajmă, Antoniu pare un cabotin :

Agrripa : Ți-amintești ? Antoniu
Cînd l-a văzut căzînd pe Iuliu Cezar
Răgea aproape și, apoi, tot astfel
A plîns amarnic stînd pe lîngă trupul
Lui Brutus mort.

Dar nici Cleopatra nu este altfel la prima vedere, decît o femeie cu toane, acum isterică, acum magică, acum nevinovată (vezi de pildă scena 3, Actul III). În fond ea este o dedublată, în tiparul ei Shakespeare introduce regula dedublării. Este o vrăjitoare, o vicleană, o prefăcută. Ea îl trădează pe Antoniu de două ori. Atît de mult l-a prins în mrejele-i viclene, ea momindu-l ca pe un pește („De cîte ori voi ridica din apă / Un pește voi gîndi : Pe-Antoniu, iată, / L-am prins ; așa, așa, te țin acuma"), încît el fuge din toiul luptei urmînd-o pe trădătoare, gest din cale afară de nefiresc, dacă n-ar fi patima iubirii să ia locul urii ce se cuvenea trădării :

Scarus : Îndată ce a șters-o,
Antoniu, cel fermecat de dînsa,
Își scutură aripile-i marine
Și, ca o dropie-n călduri, se-avîntă
Spre ea fugind din toiul luptei : doamne,
Mai rușinoasă faptă nu văzut-am
De cînd e lumea lume...

(scena 10, Actul III)

Scanned with CamScanner

Desigur, Cleopatra a ştiut să speculeze iubirea lui Antoniu pentru ea. Abia în cădere, cînd îl prăbuşeşte soarta, el înţelege că :

Antoniu : De-a pururi fost-ai prefăcută. Zeii,
În marea lor înţelepciune, ochii
Ni-i încleiază, mintea ne-o cufundă
În propria-ne scîrnă, şi ne fac
Să ne iubim păcatul, rid de noi
Că mergem cu pas falnic spre ruină.
(scena 13, Actul III)

Dedublarea ei este cunoscută chiar şi de Cezar, căci solul trimis Cleopatrei îi spune :

Tireus : El ştie că te-ai însoţi cu-Antoniu
Mai mult decît din dragoste, din teamă.

E limpede că aici avem de-a face cu două planuri, cu două probleme : politicianul din Cleopatra nu-l iubea pe Antoniu, dar femeia da. Marile căsătorii şi micile căsătorii, aproape toate, sînt în teatrul lui Shakespeare „afaceri politice". Vezi toate piesele istorice. Marile iubiri la fel. Sînt iscate, aparţin sau sînt favorizate, isprăvindu-se tragic, ca în cazul Romeo şi Julieta, de contexte politice. O mare iubire ca cea dintre Margaret şi Suffolk este o iubire eminamente politică, dacă putem spune astfel. Căsătoria lui Antoniu cu Octavia ce este ? Menas o spune :

Mi se pare că mai mult politica decît amorul s-a amestecat în căsătoria asta.
(scena 6, Actul II)

Iubirea dintre Antoniu şi Cleopatra deci se desfăşoară pe un mare fundal politic. Căci este iubire, şi încă extraordinară. Politica îi despărţea, dar sîngele lor retoric îi atrăgea ca un magnet. Acolo unde se termină politica, începe iubirea. Dedublarea Cleopatrei ţine de legile istoriei, ale diplomaţiei politice. Însă în momentul cînd în-

Scanned with CamScanner

ţelege că prin jocul ei dublu (s-a închis în mausoleu, prefăcîndu-se că a murit) a provocat moartea lui Antoniu, atunci devine *ea însăşi* şi dă dovadă de marea sa iubire pentru marele om, urmîndu-l în moarte. Desigur, se poate spune că nu avea de ales, căci Cezar ar fi purtat-o ca la bîlci pe străzile Romei. Dar trebuie să citim neasemuitul portret, făcut de Cleopatra iubitului ei, în scena 2 a actului V, pentru a înţelege legătura profundă pe care o realizează Shakespeare între previziunea alegerii şi unitatea contrariilor. Cleopatra vorbeşte cu tîlc adînc, de neînţeles pentru muritorul Dolabella, ca o mare regină vrăjitoare ce este :

Visat-am că a fost odată-n lume
Un împărat ce se numea Antoniu.
Cum aş dori să dorm, să mai văd încă
Un om ca el.

Prin moarte se împlinesc toate previziunile. Contrariile se identifică prin moartea eroilor tragici. Familiile care se urăsc se împacă atunci cînd mor Romeo şi Julieta, a căror atracţie a fost cu atît mai mare cu cît — prin contextul politic — mai condiţionaţi trebuiau să se respingă, căci totul le era potrivnic. Nu ştim dacă lupta dintre contrarii (Montague şi Capulet) nu va continua, moartea eroilor fiind doar o identificare aparentă, dar asta este o cu totul altă problemă, cum vom vedea, care implică şi ideea de „sfîrşit" a *poveştii* respective. Cert este că — în tragedii — naturile contradictorii se identifică în moarte. Aşa sînt Desdemona şi Othello. Pe cînd Othello este o victimă a propriei naturi dezlănţuite, a patimei, geloziei şi credulităţii, cu alte cuvinte, o forţă entropică, Desdemona, în schimb, este întruchiparea frumosului omenesc, stare negentropică, care îmblînzeşte însăşi natura haină :

Cassio : Furtuni, talazuri, vînturi care urlă,
Scobite stînci şi bancuri de nisip,
Vrăjmaşi pîndindu-i paşnica ei navă

Scanned with CamScanner

S-au lepădat, simțind frumosul parcă,
De firea lor haină, ca să treacă
Divina Desdemona.

(scena 1, Actul II)

Iar firescul ei întrece înseși „penele măiestre" și pe „însuși Creatorul". De aceea, însurîndu-se cu această ființă educată, cultivată, crescută după cele mai bune reguli aristocratice, Othello este un mare norocos, cum spune Cassio, căci :

El a luat o fată
Mai mîndră ca-n povești și care-ntrece
Descrierile penelor măiestre,
Și-nfruntă prin firescul ei vesmînt
Pe însuși Creatorul.

(scena 1, Actul II)

În tragedii, nunta, căsătoria, nu unește contrariile, ci le dezvoltă și mai mult parcă naturile extreme, pe cînd în comedii, dimpotrivă, nunta este regulă a unității contrariilor, ea este capătul luptei dintre firile deosebitoare, împăcare a neînțelegerilor și a urzelilor specifice comediei. Așa se împacă Demetrius cu Helena, Lysander cu Hermina, Benedick cu Beatrice, Claudio cu Hero, Antipholus din Siracuza cu Luciana, cele patru perechi din *Zadarnicele chinuri ale dragostei* etc. Mariajul dă liniștea (aparentă), pacea, armonia, împacă prevestirile, vraja se destramă, peste tot se așterne binefăcătoarea odihnă. În tragedii nunta pune și mai pregnant în evidență laturile contradicției, diferența de structură a personajelor, poate și pentru că „politica se amestecă cu amorul", orice iubire curată fiind întreruptă în continuitatea ei de interesele politice : iubirea este o jertfă sfîntă pe altarul lor. În *Othello*, în *Romeo și Julieta*, în *Antoniu și Cleopatra*, în *Hamlet*, nu alta este situația. Toate regulile pomenite pînă aici își termină „misiunea" odată cu moartea eroilor tragici. Evident, să nu uităm, realitatea a „impus" această funcționalitate specifică a regulilor.

Scanned with CamScanner

Am văzut că prevestirea își găsește un antidot în concepția profund materialistă asupra fenomenului respectiv. Prin regula contrariilor, prevestirea, superstiția, blestemul își găsesc opușii în replicile parodice și demistificatoare ale personajelor dedublate cărora Shakespeare, oricît ar părea de ciudat, le acordă creditul de *raisonneur*-i ai propriei lui rațiuni, ai concepțiilor sale lucide, sănătoase ! Să fie oare „ciudățenia" aceasta consecința faptului că într-o epocă atît de superstițioasă și religioasă, ca aceea în care a trăit Shakespeare, numai personajelor negative, dedublate, ca Edmund, Iago, Richard, York, Suffolk etc., întrucît „plăteau" cu moartea sau surghiunul, li se ierta „păcatul" și li se îngăduia să spună adevărul ? Iată un model al regulei contradicției, al luptei dintre contrarii, respectiv dintre atitudinea mitică și cea negmitică, mitizatoare și demitizatoare, prin accentuarea laturilor contradicției, în *Regele Lear :*

Gloucester : Eclipsele de soare și de lună, din ultima vreme, nu ne prevestesc nimic bun. Cu toate că știința naturii le explică în fel și chip, firea însăși e vătămată de efectele lor dăunătoare ; iubirea se răcește, prieteniile se năruiesc, frații se ceartă și se despart, răscoale în orașe și dihonie între provincii, în palate s-a cuibărit trădarea, iar legătura dintre părinți și copii s-a frînt. Ticălosul ăsta al meu adevărește prevestirile rele : fiul se va ridica împotriva tatălui. Iată, și regele calcă legea firii : tatăl își prigonește copilul. Am văzut ce poate fi mai rău într-o vreme de cumpănă ca a noastră : intrigi, deșertăciune, trădare și atîtea nelegiuri care ne prăvălesc în neliniște și ruină. Caută-l pe ticălosul acela, Edmund, n-ai să pierzi nimic ; fă-o cu luare-aminte. Da, da, nobilul și credinciosul Kent, surghiunit ! Vina lui — cinstea ! Ciudat ! Ciudat ! (Iese.)

Edmund : Prostia lumii n-are margini ; auzi, cînd valurile vieții ne sînt potrivnice (și adesea valurile și le face omul), ne apucăm să-nvinuim de nenorocirile noastre soarele, luna și stelele, ca și cum ele ne-ar sili să fim netrebnici. Proști prin decret ceresc ;

Scanned with CamScanner

hoți, pungași și mișei prin împărătească poruncă a sferelor ; beți, mincinoși, preacurvari prin influența mișcării planetelor ; ca și cum tot ce-i spurcat în noi s-ar datora unor puteri supranaturale. Dibace scuză pentru un patron de bordel, să-și pună meseria pe seama stelei lui ! Tata a intrat în conjuncție cu mama sub coada Dragonului, și eu m-am născut sub *Ursa major* ; rezultă de aici că sînt rău și iubăreț. Zău că aș fi fost așa, chiar dacă bastardul din mine se năștea în zodia Fecioarei. Edgar ! *(Intră Edgar.)* Edgar pică tocmai bine, exact ca în finalul tragic al comediei vechi : replica mea va fi melancolică și se va sfîrși cu un oftat demn de pensionarii balamucului. O, eclipsele astea nu prevestesc decît discordii ! Fa, sol, la, si !

Edgar : Ce-i, frate Edmund ? La ce meditezi cu mutra asta funebră ?

Edmund : Mă gîndesc, frățioare, la o prevestire despre care am citit ieri că o fac eclipsele.

Edgar : Și ce-ți pasă ție de asta ?

Edmund : Te asigur că urmările de care-ți spun sînt cît se poate de triste ; nefirească ură între copil și părinte ; moarte, lipsuri, stricarea celor mai vechi prieteni ; zîzanie în țară, amenințări și blestem asupra regelui și nobililor ; zavistii fără pricină, surghiunirea prietenilor, împrăștierea armatelor, desfacerea căsniciilor și cîte și mai cîte.

Edgar : De cînd ai căzut în dogma astrologilor ?

Edmund : Vino, vino-ncoace ; cînd l-ai văzut pe tata ultima oară ? *

(scena 2, Actul I)

E. *Regula dedublării*

Am citat anume fragmentul de mai sus pentru a face în același timp o introducere concretă la *regula dedublării.* Aici se află, în mișcarea lor dialectică, o aplicație

* Vezi *Régele Lear* în traducerea lui Mihnea Gheorghiu, în vol. *Teatru*, op. cit.

Scanned with CamScanner

magistrală a regulilor pomenite de noi (o asemenea concentrare mai poate fi găsită, de pildă, în scena 3, Actul V, din *Henric al VI-lea*, Partea I, cînd York o prinde pe Ioana, după un remarcabil „spectacol" magic, Shakespeare subliniind conținutul vrăjitoresc prin indicații ca : „Tunete", „Își fac apariția demonii", „Ei se plimbă și tac", „Ei capetele și le-apleacă", „Ei își clatină capetele", „Ei dispar"). Dealtfel sînt multe locuri unde Shakespeare își concentrează mijloacele sale, dînd dovadă de stăpînirea lor deplină. În fragmentul citat mai sus, intervine însă în aliaj regula dedublării. Ea este liantul pe care se mișcă celelalte reguli. Edmund își înșeală părintele și fratele, dar fiecăruia se arată ca un om cinstit, un binefăcător. Inteligența, știința, prefăcătoria și viclenia lui se află aici într-o îmbinare dialectică. Trece de la o extremă la cealaltă cu multă dibăcie. Gloucester e tras de el pe sfoară precum Othello de Iago. Apoi îi vine rîndul fratelui, revenind la atitudinea contrară, pe care o negase prin demistificarea prejudecăților, superstițiilor, credulităților zodiacale ! Adică în momentul monologării, mai exact, al dialogului cu spectatorul ! În aplicarea ei, regula dedublării începe și continuă cu o schemă clară : personajul dedublat îl ia ca martor al ticăloșiilor lui pe spectator ! Spectatorul pare confidentul lui cel mai bun, partenerul ideal de „joc", căruia îi poate mărturisi tot ce pune la cale, gîndurile cele mai tainice, ținta, căile, întregul său machiavelism. Cînd Edmund, în scena cu pricina, după ce-l „lucrase" bine pe Edgar, rămîne singur, ni se confesează „fără scrupule" :

Un tată prea credul și-un nobil frate,
A cărui fire nedeprinsă-n rele
Nu bănuiește răul nicăieri ;
Pe-această proastă nevinovăție
A-ncălecat deșteptăciunea mea !
De-acuma merge strună. Și moșia
Pe care n-am avut-o din născare
Mi-o dobîndesc ușor pe-un dram de minte.
Cum ? N-are-a face ; țelul e-nainte.

Scanned with CamScanner

Ticăloşii ca Edmund nu au sentimente, ci numai raţiune morbidă ! Însăşi iubirea lor este o înscenare raţională a sentimentelor, o prefăcătorie erotică în slujba unor interese meschine, care, cel mai adesea, ţintesc Puterea. Aşa sînt Richard, Edmund, Iago, York etc. Toate personajele dedublate joacă mai multe roluri „duble“ în raport cu personajele cu care intră în relaţie. Astfel Iago într-un fel este dedublat în raport cu Rodrig, în altul cu Cassio, în altul cu Desdemona, în altul cu Emilia, soţia sa, şi în cu totul alt chip cu Othello. Însă această serie de dedublări se focalizează în dedublarea cheie, a contradicţiei fundamentale, aceea care opune Eul său adevărat, pe care numai spectatorul e chemat să-l cunoască, lumii din afară, care opune faţa sa normală celei morbide, prefăcute, mascate, înşelătoare. Numai în raport cu spectatorul el nu face un dublu-joc, evident, cum vom arăta, pînă în momentul cînd Demiurgul, Shakespeare, îl „părăseşte“. Mult timp, raţiunea bestială, luciditatea criminală, numai noi i-o cunoaştem. Pe faţă însă este cinstit. Cassio, Desdemona, Rodrig şi Othello nu-l mai scot din „preacinstitul Iago“. Regula dedublării este arma numărul unu prin care Shakespeare implică spectatorul, îi solicită participarea conştientă. Mila şi compasiunea, stîrnite de cei care cad victime nevinovate, sînt cu atît mai mari cu cît spectatorul este mai solicitat ca martor al înşelării victimelor tragice. Prin jocul dublu al lui Iago, spectatorul înţelege mai bine cine sînt cei pe care acesta îi păcăleşte, dacă au o fire credulă sau nu. Nu, în cazul soţiei lui Iago, Emilia, faţă de care „nu ţine“ jocul său dublu, deşi în fond reuşeşte să se folosească de ea în furtul batistei. Totuşi Emilia este cea care îl deconspiră, pentru că numai ea îl cunoaşte cu adevărat, ca una ce ştie legile păcatului omenesc şi este ca pămîntul faţă de cer în raport cu Desdemona (E antologică — prin felul cum a reuşit Shakespeare să se folosească de regula contrariilor — scena dialogului dintre ele, unde divinei Desdemona, purităţii ei, credinţei absolute în fidelitatea căsniciei, li se opun argumentele unei logici care acceptă păcatul ca pe un lucru firesc al vieţii, al raporturilor sociale — scena 3, Actul IV). Cu un cuvînt, faţă de divina Desdemona, Emilia este o femeie cu experienţă de viaţă.

Scanned with CamScanner

La fel ne apare ea în raport cu Othello şi cu celelalte victime ale lui Iago. Emilia este de fapt personajul care cunoaşte măsura lucrurilor, pe cînd celelalte personaje ies cu mult din ea. Ba mai mult, Iago, şi orice personaj negativ dedublat, nu cunoaşte nici o măsură. Seria de dublu-jocuri este pusă în slujba Eului său adevărat, acela care urmăreşte pe orice căi ţinta, Puterea.

Am spus personaje negative dedublate, pentru că teatrul lui Shakespeare cunoaşte şi alte personaje dedublate, fie că ele sînt constrînse de împrejurări să se *prefacă,* ca Edgar sau Kent, personaje profund pozitive, puse în slujba Binelui, fie personaje dedublate inofensive, care au fost odată negative, ca Margaret, dar acum sînt scoase din joc, nu mai pot fi periculoase, li se lasă chiar viaţa, ca pe o ironie a soartei (vezi scena 5, Actul V, *Henric al VI-lea,* Partea a III-a). Personajele negative dedublate declanşează tragedia, celelalte o suferă. Riscul şi moartea „aparţin" celor dintîi, spaima şi suferinţa celor din urmă. Şi unii şi ceilalţi îl iau pe spectator drept martor şi confesor ideal pentru ticăloşiile şi respectiv suferinţele lor. Infraestetic însă, şi unii şi ceilalţi ţin de regula dedublării : trebuie să pară ceea ce nu sînt ! Pe cînd un personaj ca Edgar e constrîns să se dedubleze, făcînd-o de nevoie, pentru a supravieţui, un personaj negativ dedublat ca Edmund, cel care provoacă dedublarea fratelui său, nu este la rîndul lui constrîns de nimeni să facă joc dublu ; el alege conştient această cale ca fiind cea mai potrivită cu firea lui. Dar, ca în regula blestemului, răul se întoarce împotriva celui care îl face. În *Regele Lear,* Shakespeare ne dă un model — prin aplicarea regulei contrariilor — de rezolvare dialectică a luptei dintre cele două tipuri de personaje dedublate opuse : Edgar îl ucide în luptă dreaptă pe Edmund, cum făcuse puţin mai înainte cu alt personaj negativ dedublat, cu Oswald. Aici, în lupta dintre cele două contrarii, Binele învinge. Binele, de fapt, învinge întotdeauna în tragediile lui Shakespeare, dar la „spartul tîrgului", în final, cînd faptele tragice s-au şi petrecut. Binele nu este în acest caz decît un joc dialectic al sorţii, mai exact, al istoriei care trebuie să continue. Edgar rămîne învingătorul, dar în jurul lui e o lume de cadavre, un teritoriu al tragediei. Căci jocul

Scanned with CamScanner

dublu, acolo unde este, mătură totul din drum și lasă în urma sa numai ruine. Ca să-și atingă scopul, rațiunea ticălosului, geniul răului, lucrează fără odihnă, trecînd peste un munte de cadavre. Personajele negative dedublate fac totul cu bună știință, printr-o cunoaștere profundă a firii lor lăuntrice. Ele își propun apoi un scop, cel mai adesea Puterea, iar după ce și-au declarat tezismul în fața noastră purced la drum, folosind orice mijloace ca să și-l atingă. Arma lor : primejdiosul joc cu două tăișuri. Cel mai adesea sînt victime ale propriilor mijloace. Căci ele cred în preziceri, superstiții, blesteme. Dar, conform regulei contrariilor, tot ceea ce stîrnesc, moartea în special, are un antipod, se întoarce, ca un recul, împotriva lor. Toate piesele lui Shakespeare sînt demonstrații pe o temă sau alta, *demonstrații întru ceva*, în cazul tragediilor demonstrații întru o teză sau alta, în general tema puterii, declarată fățiș de personajul negativ dedublat, iar în cazul comediilor, demonstrațiile shakespeariene sînt de fapt *delectări întru ceva* (vezi mai ales Secțiunea a II-a a studiului de față).

Cînd un personaj ne ia drept martori ai dedublării sale, schema infraestetică este aceea de care am vorbit mai sus. Iată cum își începe „jocul" Richard, duce de Gloucester, în primul „dialog" pe care îl are cu spectatorul, la puțin timp după ce a fost făcut duce de către regele Edward, pe care, împreună cu Warwick, l-a sprijinit să-și recîștige tronul :

(...)
Ce cale-nchisă pentru planul meu !
Visez coroana ca un om ce-ar sta
Pe-un cap de stîncă la un țărm de mare
Privind spre celalt țărm, pe care-ar vrea
Sub pașii săi să-l simtă tot așa
Cum ochii dornici pot să-l stăpînească.
El marea ce-l desparte o blestemă
Și-ar vrea ca să-și deschidă drum, s-o sece.
Așa-mi doresc coroana... (...)
Batjocură mi-i ființa însăși :
Din creștere oprit îmi e un braț
Ca rupt un ciot uscat al unei crengi

Scanned with CamScanner

Și port umflată-n spate o cocoașă
Ca trupului batjocură să-i fie
Și un picior mai lung mi-i decît celalt (...)
Plăcere-n lume alta dacă n-am
Decît aceea de a da porunci (...)
Îmi va fi iad întreaga lume-aceasta,
Pînă ce capu-nfipt pe trupul strîmb
Nu va purta coroană sclipitoare.
Și, totuși, nu știu cum s-ating coroana...
Îmi stau vieți spre ea în cale-atîtea ! (...)
Da, vreau coroana Angliei s-o am,
Dar chinului meu îi voi pune capăt ;
Voi ști să-mi tai cu barda-n sînge drumul ;
Doar știu zîmbi și pot, zîmbind ucide.
Pot să și rîd cu moartea-n suflet, pot
Să port pe-obraji și lacrimi mincinoase
Și după-mprejurări să-mi fie chipul.
Voi ști să-nec mai mulți corăbieri
Decît sirena poate fermeca ;
Și cu privirea-mi cruntă mai mulți oameni
S-omor decît ucide bazilicul.
Ca Nestor de-nțelept pot cuvinta
Și mai dibaci să-nșel decît Ulysse ;
Alt Sinon, pot o altă Troia-nfrînge...
Și pot culori și-nfățișări să iau
Cît nici cameleonul n-are-atîtea —
Și chipuri schimb mai mult decît Proteu
Și chiar pe șîngerosul Machiavel
Îl fac să-nvețe carte. Toate pot.
Voi ști și de coroan-a-mi face parte.
Voi prinde-o chiar de-ar fi și mai departe.

(scena 2, Actul III, *Henric al VI-lea*, Partea a III-a)

Richard e un personaj cu o fire atît de proteică încît nimic nu-i este imposibil. Știința sa diavolească îl ajută să-și rînduiască previziunile spre țelul suprem. El poate tot. În lumea lui satanică totul e posibil, așa cum va crede — mai tîrziu — și un Ivan Karamazov. Se cunoaște pe sine ca pe însuși Creatorul lui, încît, cu ajutorul acestuia, poate să cuvînte mai înțelept decît Nes-

Scanned with CamScanner

tor, să fie mai dibaci decît Ulysse, iscoadă tot atît de prefăcută ca Sinon, cameleonic, proteic, putînd să-i dea lecții chiar lui Machiaveli. Shakespeare face parcă aici un pariu cu sine însuși. El își stăpînește arta atît de bine, își cunoaște mijloacele într-un asemenea grad, încît „provoacă" posteritatea : Este Richard toate acestea ? Reușește el să facă tot ceea ce abia aici urzește ? Da, Shakespeare și-a pus toată știința întru democrația sa, s-a folosit de toate mijloacele pentru a plăsmui tiparul lui Richard ! Ba mai mult chiar, s-a „folosit" de Istorie pentru a-i particulariza evoluția și a-i izola faptele ucigașe. Creatorul său l-a făcut pe Richard un adevărat geniu al răului, dar aceasta este numai o latură a contradicției. Cealaltă aparține realității, care-l învinge pe Richard. El nu știe ceea ce știe atît de bine Creatorul său : că istoria e dialectică. Richard, prin faptele sale monstruoase, blestemate, își sapă groapa ; el însuși este creatorul groparilor săi, al unei realități noi, necunoscute, potrivnice. Însuși Henric profetul i-o spune, dar prevestirea îi va fi fatală, căci Richard îi oprește vorba străpungîndu-l cu sabia :

Dacă la-ntîia ta obrăznicie
Te pedepseau cu moartea, n-ajungeai
Ca să-mi omori copilul. Îți prezic
Că ceasu-n care ai venit pe lume
Va fi deplîns de mii de oameni — care
Acum nici pe departe nu se tem —
Prin bocete și lacrimi de văduvă,
Suspine de bătrîni și ochi sleiți
De plînsul morților prea timpurii :
Părinții pe copii, pe soții lor,
Femeile, orfanii pe părinți...
La nașterea ta bufnița-a țipat —
Semn de nenorocire mare. Corbul
A croncănit a sumbră prevestire
Nemernicelor întîmplări și cîinii
În noapte au urlat. Furtună mare
A smuls din rădăcină pomi bătrîni
Și cioara s-a urcat pe hornul casei

Scanned with CamScanner

Și groaza-n inimi a trezit sobarul
De țipete prelungi de coțofenc.
Și mamei tale crîncenă i-a fost
Durerea facerii ; dar fătul ei
A fost sub așteptarea ei de mamă,
Căci i s-a-nfățișat un trup schilod,
Că nu putea fi fructu-unei tulpine
Frumoase ca a ei... Și te-ai născut
Cu dinții răsăriți în gură — semnul
Că oamenii-i vei sfîșia în viață.
Și dac-adevărat e ce se spune —
Că ai venit pe lume...
(îl străpunge)

(scena 6, Actul V)

Deci Richard e o plămadă monstruoasă a naturii, un Caliban. El a venit pe lume „scoțînd întîi picioarele-nainte", „Muierile, mirate, / Și moașele strigau : „Isuse Doamne, / Ne binecuvîntează, are dinți !", zămislirea a fost pentru mama sa un chin, un iad, apoi :

Ducesa : Ai fost copil cu nazuri și arțag ;
În școală-ai fost zălud, turbat, sălbatic ;
Sumeț, bezmetic, aprig în junie
Și crud, viclean și iudă-n anii copți ;
Cu cît păreai mai blînd, urai mai strașnic.

(*Richard al III-lea*, scena 4, Actul IV)

Dar Richard se cunoaște pe sine chiar mai mult decît o spun Ducesa, Henric, prevestirile, blestemele, superstițiile și toate celelalte. Iadul i-a dat sufletul, de aceea nu seamănă cu nici un frate, cu nimeni, cu nici un om. Sentimentele îi lipsesc cu desăvîrșire, el știe că este unic în felul său :

Cuvîntul „dragoste", pe care-atîtea
Cărunte bărbi îl socotesc ceresc,
Pot doar cei ce se-aseamănă să-l simtă,
Nu eu, căci singur sînt în felul meu...

(scena 6, Actul V, *Henric al VI-lea*, Partea a III-a)

Scanned with CamScanner

Biografia lui Richard ne este clară. El însuși ni se prezintă ca pe Satan însuși. Pînă la coroană, el va fi fără milă, „nimica bun în mine n-am să văd". În ultima scenă a trilogiei *Henric al VI-lea,* cînd Edward îi poftește pe el și pe Clarence să-l sărute „pe micuțul prinț al nostru", după ce o face, Richard (în aparteu) ne destăinuie formula gîndirii lui dedublate :

Și Iud-a sărutat
Pe Domnul și, urîndu-i fericire,
În sinea lui gîndea să-i facă răul...

Desigur, „încă nimeni nu mă bagă-n seamă / Pe lume-aceasta", dar în curînd lumea´însăși va fi a lui ! Cum ? Cu mintea și spada :

(Ducînd mîna la frunte.)
Aceasta cale largă-mi va deschide
(ducînd pumnul strîns la straja spadei
Și-aceasta toate le va săvîrși.

El va ști să pună deci rațiunea în slujba spadei și invers. Dacă în *Henric al VI-lea,* Richard, în prima lui „destăinuire", se definea :

Sînt rătăcitu-ntr-o pădure deasă,
De spini și crengi lovit și zgîriat,
Ce-și caută drumul, dar din nou și-l pierde,
Cu deznădejdea celui ce se-neacă...,

în piesa pe care Shakespeare i-o „consacră", *Richard al III-lea,* el este în plină acțiune diabolică încă din prima scenă, cînd din capul locului ni se destăinuie, ne ia „părtași" la faptele mîrșave pe care le pune la cale, ne „implică" în logica lui subterană, ne „obligă" să-l urmăm :

Mi-am pus în gînd să fiu un ticălos,
Urînd huzurul zilelor de azi.
Urzeli am înnodat, prepusuri grele,
Prin bete profeții, scorneli și vise,
Pe rege și pe Clarence, frații mei,
La ură să-i asmut, mistuitoare.

Scanned with CamScanner

Şi dacă Edward riga-i bun şi drept
Cît eu subţire, cutră,-ntortocheat,
Chiar astăzi Clarence intră sub zăbrea
De răul profeţiei cum că „G"
Lui Edward vlăstarii-l va stîrpi,
Intraţi în suflet, gîndurl : vine Clarence.

Gîndurile ucigaşe îşi au sălaşul în suflet ; căci sufletul lui Richard e o plămadă a iadului. Şi ca orice plămadă a iadului, Richard nu crede în vise, profeţii, scornell, ca şi Edmund sau Iago. Dimpotrivă, în lumea lor el se află ca în elementul lui firesc. Richard deci nu se ascunde de noi, ne ia chiar şi „complicl" : „Mi-am pus în gînd să fiu un ticălos" şi să strice pacea prin tot felul de urzeli diavoleşti. Faţă de ceilalţi însă poartă măşti. Aşadar, un dedublat ca Richard se foloseşte de prevestiri şi superstiţii ca de nişte scorneli omeneşti, urzeli puse de el la cale, deci fără să creadă în ele. Dar în acest scurt citat, Shakespeare introduce şi regula contrariilor. Da, diavolul nu crede în superstiţii şi proroci, căci el însuşi le-a scornit şi le-a înnodat, dar în schimb cred cei buni şi drepţi, ca riga Edward, contrarul unei cutre întortocheate ca Richard ! Prin unul ca Edward, care „la vise şi preziceri ia aminte", Richard declanşează conflictul, lupta dintre contrarii, asmute la ură mistuitoare. Ticăloşia găseşte astfel bun teren unde să-şi arunce sămînţa : în vinele credinţei în superstiţii ! Un Edmund nu şi-a bătut joc de un nevinovat ca Gloucester ? Un Iago de un orb precum Othello ?

Astfel de oameni satanici există şi vor exista atita timp cît vor exista şi opuşii lor : oamenii slabi de înger, credulii, superstiţioşii etc. Un Iago niciodată nu va „face casă bună" cu oameni încercaţi într-ale vieţii, precum Emilia. Iago îşi pune mintea numai cu cei „puri", precum Desdemona şi Cassio, cu cei superstiţioşi, creduli, pătimaşi, „proşti de dau în gropi", precum Othello. Satana face casă bună deci acolo unde cinstea şi binele stau mînă în mînă cu naivitatea şi superstiţia. Satana nu-i un personaj atît de abstract ca în poveşti. E chiar om, un Iago, care trăieşte printre oameni, altoit pe spinarea proprie, asemenea cocoaşei lui Richard. Omul sata-

Scanned with CamScanner

nic se hrănește din ignoranța unora ; aici își face el cuibul și-și vîră coada ; aici găsește el teren prielnic, unde poate depune în voie semințele discordiei, unde poate să-și ticluiască ticăloșiile — *ajutat* chiar de cei cărora le face răul. Othello, Desdemona, Cassio și ceilalți îl ajută pe Iago să le facă răul ! El, Satanicul, se folosește de ei împotriva lor chiar, și cu un asemenea concurs dibăcia nu mai pare parcă o artă atît de venerată ! Căci dibăcia ticălosului este încurajată de naivitatea cinstitului. Aceasta este regula lumii obscure, medievale, a contradicțiilor superstițiale. Dar și a lumilor asemănătoare. Ticălosul trebuie să se ferească de oamenii inteligenți, încercați, care-i pot deconspira jocul. Cum sînt Emilia sau Grațian pentru Iago. Arta unui dedublat este de a se feri cît mai mult de astfel de oameni. Și Shakespeare are „grijă“ de a-l feri pe Iago de ei atîta timp cît tragedia nu s-a săvîrșit. Pînă în acel moment, arta „dublului mîrșav joc“ e la înălțime și spectatorul e încă alături de cel care „deține“ *subiectul* piesei, căci faptele se vor desfășura după „planul“ pe care el ni-l pune în față ca pe o oglindă și ni-l deslușește pas cu pas :

De-l urmez,
Nu mă slujesc decît pe mine însumi.
Mi-e martor cerul, nu din datorie,
Nici din iubire stau pe lîngă el,
Ci mă prefac doar pentru scopul meu ;
Cînd ale mele fapte-ar da pe față
Ascunsul chip al sufletului meu,
Pot să-mi arăt și inima în palmă
Să ciugulească ciorile din ea !
Căci eu nu sînt ceea ce par a fi.

(scena 1, Actul I)

și-apoi : *(Iese Rodrig.)*
Așa-mi fac eu, dintr-un nerod, comoară !
Și-ar fi să-mi rîd de tot ce-am învățat,
Pierzîndu-mi vremea, făr' de spor și haz,
C-un prost ca el. Pe maur îl urăsc,

Scanned with CamScanner

Și merge-un zvon că și-a făcut de lucru
Și-n patul meu. Nu știu de-i drept sau ba,
Da-n treburi de-astea doar și-un gînd mi-ajunge.
El crede-n mine. Mi-oi atinge scopul
Cu-atît mai mult ! E chipeș Cassio. — Iată :
Să trec în locu-i, să mă și răzbun
Prin dublu mîrșav joc. Dar cum ? Să văd !
Să-l fac pe maur, mai tîrziu, s-asudă
Că prea-i prieten cu nevasta lui.
El poate da ușor de bănuit,
Bărbat frumos, lingușitor cum e,
Croit să scoată soațele din minți.
Iar maurul e-ncrezător din fire,
Pe om îl crede-onest, de-i pare astfel,
Și-i lesne dus de nas ca un măgar.
Eu am un plan. L-am zămislit. E gata !
Și noaptea cu infernul se îmbină
Hidosul făt să-l scoată la lumină !

(scena 3, Actul I)

Și prin tot felul de tertipuri, Iago își pune planul în aplicare, folosindu-se de Rodrig, de Cassio, de Desdemona, de Othello împotriva lor înșiși, printr-o prefăcătorie ce-i orbește pe creduli. Mai ales „gîndul veninos ce-mi roade-n măruntaie“ e îndreptat împotriva lui Othelo, pe el vrea să se răzbune Iago, ori să-i ia femeia, ori :

Să-l fac gelos într-o așa măsură,
Ca mintea să nu-l poată lecui.
Și de-oi putea, venețiana javră
Prea iute la vînat, struni din lanț,
Mi-l pun pe Cassio jos și-l ponegresc
În fel și chip în ochii lui Othello,
Că-l țin că mi-a purtat și el scufia.
Să-l fac pe maur deci să mă-ndrăgească,
Să-mi fie-ndatorat, să-mi dea răsplată
C-am scos dintr-însul ditamai măgarul,
Că i-am stricat și liniștea și pacea
Și l-am înnebunit. Cam asta-i tot.

Scanned with CamScanner

Cam prea-neîlcit ! Dar uneltirea, iată,
Doar la-mplinire chipul și-l arată...

(scena 1, Actul II)

„Cam asta-i tot", ne spune Iago. El ne-a înfățișat „subiectul" uneltirii sale. „Cam prea-neîlcit". Dar el se va descîlici, își va arăta adevăratul chip cînd faptele vor fi duse la împlinire. Atunci vom înțelege mai bine, totul ne va apărea ca lumina zilei, ceea ce acum poate ne pare prea încîlcit ! Și Iago purcede la fapte. Își ia rolul de bun sfătuitor. Tuturor le dă iluzia că sfatul său „e bine chibzuit, onest și sincer", căci nimic nu-i pare mai ușor decît — punînd la cale o ticăloșie — să-l facă să creadă pe cel naiv că îmbrățișează o „cauză curată". El se arată prea darnic, prea mărinimos și preacinstit. E altruistul personificat. Căci un înger pare omul ce-și ajută semenul cu un sfat care să-l ducă drept la țintă :

Sînt ticălos
Că-l sfătuiesc pe Cassio să ia calea
Ce-l duce drept la țintă ? Zei din iad !
Cînd diavolul la negre rele-ndeamnă,
Sub chip de înger mai întîi se-arată ;
La fel și eu, pe cînd ăst biet nerod
Pe Desdemona-o roagă să-l ajute,
Iar ea pe lîngă maur îl susține,
Eu torn urechii lui otrava asta :
Că-l cere pentru-a cărnii ei plăcere.
Cu cît se va trudi să-i facă bine,
Ea-n ochii lui Othello se va pierde ;
În felul ăsta îi smolesc virtutea
Și-o plasă-i fac din bunătatea ei,
Să-ncapă-n ea tustrei.

(scena 3, Actul II)

Și tot așa Iago ne ține la curent cu ceea ce pune la cale. Orice face vrea să știm și *noi*. Ce-l îndeamnă pe el să ne ia drept duhovnici și părtași, totodată, la „dublu-i mîrșav joc", vom înțelege atunci cînd ne vom ocupa de mecanismul distanțării la Shakespeare. Deci, în tot ce face,

Scanned with CamScanner

dedublatul se sprijină, pe de o parte, pe „buna noastră credință", pe faptul că nu-l vom „trăda", că-i vom păstra secretele, iar, pe de altă parte, se sprijină pe „bunătatea", „cinstea", „virtutea", „puritatea" — care din unghiul lui de vedere par prostie curată, naivitate și credulitate — celor prin care urzește plasa ce-i va înghiți chiar pe ei înșiși. E limpede că legile dedublatului sînt necurate, că pentru a-și atinge ținta el riscă totul, inclusiv propria-i piele. E un „joc" pe muchie de cuțit, foarte primejdios, căci în orice moment el riscă să fie deconspirat, să fie dat de gol. De aceea, cum am spus, dedublatul se ferește de oamenii cu experiență de viață, care în opera lui Shakespeare sînt oamenii de rînd. Omul de rînd este de obicei omul măsurii, cel care nu sare niciodată peste cal, nu-și iese din fire ca Eroul, care de regulă se află într-o extremitate sau alta a vieții. Un slujitor, un Flavius, bunăoară, înțelege mult mai bine ce este lumea și ce fel sînt oamenii și multe din cele ce se petrec în jur, decît un nobil atenian ca Timon. Ceea ce nu pricepe Stăpînul pricepe o biată servitoare ca Emilia. Un om de rînd nu poate fi tras pe sfoară și atît de prostit ca Othello. Miza omului de rînd nu-i atît de mare ca miza omului de excepție ! Desdemona, bunăoară, nu-și poate închipui „că sînt femei ce soțul și-l înșală" ! Pe lumină nici Emilia n-ar face-o, „aș face-o, cred, mai sigur pe-ntuneric". Și disputa contrariilor se desfășoară astfel :

Desdemona : Ai face asta pentru-ntreaga lume ?
Emilia : Dar lumea-i mare. Pentr-un mic păcat
E-un preț prea bun.
Desdemona : Zău, nu te cred în stare !
Emilia : Zău, cred c-aș face-o, și-aș desface-o după ce s-a făcut. Firește că n-aș face asta pentru o verighetă, pentru cîțiva coți de pînză și nici pentru rochii, pălării sau alte găteli. Dar pentru întreaga lume ! De ! Care femeie nu și-ar încornora bărbatul ca să-l încoroneze ca pe un rege ? Aș da și prin purgatoriu pentru așa ceva.

Scanned with CamScanner

Desdemona : Blestem asupră-mi dac-aș fi în stare
De-asemenea păcat, pe lumea mare !

Dialectica fenomenului privit de omul de rînd este și în continuare la fel de perfect exprimată de Emilia. Desdemona ne apare aici ca un Don Quijote feminin, iar Emilia ca un Sancho Panza sau chiar ca Aldonza Lorenzo (căreia Don Quijote se hotărî să-i spună Dulcineea del Toboso, căci tînăra țărancă era de loc din Toboso !). În general, raportul dintre Erou și omul de rînd este ca între Don Quijote și Sancho. Opera lui Shakespeare repetă și întreține la diferite nivele acest raport. În special în comedii slujitorii își întrec în istețime stăpînii. Vezi *Comedia erorilor* sau slujitorii din *Cymbeline,* cărora Shakespeare le acordă nenumărate „aparteuri" prin care își înțeapă stăpînii, le răstălmăcesc vorbele, le arată adevărata față prin spirite de duh de tot hazul. Comediile lui Shakespeare sînt pline de astfel de situații. De fapt procedeul e împrumutat din *commedia dell'arte.* Mecanismul este la fel de „perfect dereglat".

În tragedii, în schimb, Shakespeare păstrează principiile poeticii aristotelice. Spațiul e populat mai ales cu „oameni de seamă". Rareori apare cîte un om de rînd, și cînd apare este sau „portarul iadului", sau vreun ucigaș plătit, sau o doică, sau nedespărțita slujitoare a stăpînei, toți însă cu roluri nodale bine definite. Ca cel al Emiliei. E limpede că nu poate fi imaginat alături de Iago un Dromio din Siracuza, sau lîngă Richard al III-lea un slujitor ca Tocilă. Și nici filosofi ca Jacques melancolicul sau Apemantus. Și nici Nebuni, personaje specifice teatrului shakespearian. Dar omul de rînd joacă adeseori și rolul filosofului și al nebunului. Căci omul de rînd este omul din popor și el este prezentat ca o sinteză a înțelepciunii populare. Așa este Sancho. Așa sînt personajele antonpannești. Într-o asemenea companie Iago ar fi desființat. Numai în fața omului de rînd dedublatul nu-și poate desfășura jocul mîrșav. Sau dacă poate, omul de rînd îl recunoaște de îndată, știe imediat cu cine are de-a face, așa cum un slujitor al lui Timon, cînd este trimis de acesta să ceară bani „prietenilor", observă

Scanned with CamScanner

mai ceva ca un filosof tiparul dedublat al lui Sempronius, prietenul pînă mai ieri al preabunului Timon :

Slujitorul : Bravo ! Cucernică secătură eşti, măria-ta ! Satana habar n-avea de meserie cînd a croit mîrşăvia ; a nimerit-o anapoda ; ăsta tipar ! Cred că pînă la urmă dracul are să pară un înger pe lîngă păcătoşenia omului. Cît s-a mai căznit nobilul ăsta să-şi sulemenească nemernicia ! Făcea pe milostivul ca să poată fi ticălos, ca ăla care din evlavie, chipurile, înflăcărată, e în stare să aprindă o întreagă împărăţie... *

(*Timon din Atena*, scena 3, Actul III)

Desigur, Iago sau Richard nu se prefac atît de prost ca Sempronius. Dar e tot atît de adevărat că ei n-au întîlnit pe cineva care să-i semene acestui slujitor. Cum am spus, dedublatul se află în elementul lui numai în lumea celor slabi de înger, cu o minimă experienţă de viaţă, cu mintea deloc pătată de ticăloşii şi ascuţită în hăţişurile vieţii. Dedublatul se află stăpîn pe logica iadului, de aceea el poate uşor mînui cu „poveţe", care să-l ducă pe naiv „drept la ţintă" ! Dedublatul nu are nevoie pe lîngă el de sfătuitori, căci îşi este sieşi suprem sfătuitor ! Cînd apare vreun astfel de „specimen" în cale, el îl şi „îndepărtează". El are doar un „sfătuitor" abstract, care-l „încuviinţează" : spectatorul ! Îi este de ajuns. O femeie ca Emilia ar fi avut întotdeauna un argument în plus, decît Anne, faţă de Richard. Căci în celebra scenă, unde Anne, cea care îl urăşte de moarte pe Richard, pînă la urmă îi cedează, „argumentele" Răului se hrănesc din profunda cunoaştere a vieţii, a omului, a firii femeieşti. În timp ce Richard desfide vrăjile, Anne crede în ele şi-n blesteme. În timp ce Richard o împresoară cu „învîrtoşate-n adevăr minciuni" şi o strînge ca într-o menghină cu logica lui formală, Anne se mistuie pe sine în blesteme şi ură. În timp ce Anne concretizează, Richard teoretizează. Argumentele Răului par astfel mult mai vii, mai convin-

* Vezi *Timon din Atena* în traducerea lui Dan Duţescu şi Leon Leviţchi, în vol. *Teatru*, op. cit.

Scanned with CamScanner

gătoare decît ale Binelui. Dedublatul are darul vorbirii, e un bun cozeur, limbut, și ca Iago e petrecăreț, știe bancuri deocheate, cîntece de pahar etc. Așadar, dedublatul e om de lume, umblat, citit, mai înțelept ca Nestor etc. În teatru, ca și în viață, Shakespeare știe că acela care vorbește mai mult pare mai convingător. Debitul de cuvinte este mult mai mare la un dedublat decît la un personaj „normal". Pînă să fie desconspirat de Emilia, Iago e un mare vorbăreț. Lipsit de măști, e lipsit de limbaj. Restul e tăcere. În dialogul lui Richard cu Anne, suprem este cuvîntul mînuit de primul. Noi, care sîntem „coautori" ai înscenărilor lui Richard, știm (sau putem ști — prin înțelegere) că logica sa de „fier" este pur și simplu una de limbaj, formală deci și nicidecum logică dialectică. Cu alte cuvinte, el își învinge adversarii prin inteligență, prin joc diabolico-spiritual. Din plasa de învinuiri pe care i-o aruncă în față Anne, Richard reușește să iasă mereu „basma curată" (dovadă că pînă la urmă o cucerește, deși sicriul cu trupul lui Henric al VI-lea, soțul ei ucis de Richard, se afla alături) ; și aceasta întrucît răspunsurile lui sînt ocolișuri de natură metafizică, „salturi" în general ; jocul lui diavolesc este ca o pendulare între tendința relativizării lucrurilor și cea a absolutizării lor ; o formalitate contrapunctică deci. Disputa se tranșează înspre partea lui Richard, căci el parează învinuirile și își justifică faptele ticăloase pornind, cum am spus, de la cunoașterea firii femeiești. Richard își ia ca obiect al cuceririi însăși Frumusețea (Annei). „Iubirea spală păcatele", spune el. Dar iubirea lui Richard e prefăcută, însă obiectul cuceririi o face autentică. Aici stă secretul „victoriei" lui asupra Annei, ea neștiind că nu tot ceea ce este autentic, e și adevărat ! Richard, desigur, știe. Căci el ne-a făcut o demonstrație a dedublării sale. Infraestetic Shakespeare procedează invers decît în prima scenă a piesei. În această a doua scenă a actului întîi, după faptă, adică după „îmblînzirea" Annei, urmează „mărturisirea" pe care ne-o face Richard, ca o consfințire a „dublului mîrșav joc" (fără de care fapta lui ar fi putut părea sinceră, iar el să ne apară așa cum îl vede ea, drept un pocăit, în stare să ude lespedea regelui ucis „cu lacrima căinței" !). Desi-

Scanned with CamScanner

gur, în această scenă Richard s-a întrecut pe sine însuşi, căci uimit se-arată el de biruinţa sa. Cu atîtea „stavili" în faţă, totuşi el a învins. „Un nimic a-nvins o lume !". „Nimicul" a făcut minunea aceasta :

> Eu cel ce-ntreg nu-s nici un sfert din Edward !
> Eu, şontorog şi-atîta de pocit !
> Pun rămăşag ducatul pe-o lescaie
> Că nu m-am preţuit cum se cuvine.

In orice dialog al lui Richard cu spectatorul, dezvăluindu-ne Eul său, confesîndu-ni-se, Shakespeare ne dezvăluie de fapt mecanismul infraestetic al piesei. Dedublatul are aici funcţia Corului din *Henric al V-lea*, dar mult mai complexă, căci ne explică pas cu pas mecanismul dialectic al piesei, al cărui ax principal este însuşi Richard. Acest element infraestetic este ceva absolut nou adus de Shakespeare la dezvoltarea artei teatrale. Căci dezvăluindu-se pe sine, Richard ne dă însăşi cheia infraesteticii care stă la baza creaţiei lui Shakespeare (în special a pieselor în care protagoniştii sînt personajele dedublate) : el ne dezvăluie mecanismul lăuntric al piesei, faptele şi acţiunea. Richard este chintesenţa negativă a unei lumi, el este Figura ei centrală, iar piesa, tragedia însăşi, este asemenea *desfăşurătorii* acestei Figuri, ca să folosim o imagine din geometria cu trei dimensiuni. Desigur, schema dedublării, a „dublului mîrşav joc", e peste tot aceeaşi, un joc continuu între a fi şi a părea :

> Eu vatăm şi eu ţip întîi. Îndes
> În circa altor inşi nedezvelite
> Ticăloşii pe care eu le-nsăil.
> (...) Ci eu suspin şi spun din carte
> Că Domnul cere să plătim tot răul
> Prin bine. Astfel eu păcatul gol
> L-îmbrac în vechi versete şterpelite
> De prin Scripturi, încît le par un sfînt,
> Cînd eu mă port aidoma Satanei.

O adevărată iagomanie deci, o concepţie clară privind laturile contradictorii şi unitatea dedublării. Caracteris-

Scanned with CamScanner

tic oricărui dedublat este că el face ceea ce spune. Procedînd astfel, părînd ceea ce nu este, el se află pretutindeni. În replica „Pereții au urechi", Elizabeth anticipează parcă spațiul racinian, al cărui specific este „închiderea". O lume fără ieșire, sufocată de geniul răului. Richard este dominant, nu numai în dialoguri : în orice scenă el este *prezent*, fie că se află de față, fie că nu. Căci e prezent în dialogul celorlalți, le stă pe buze, în conștiință, e ca o nălucă printre ei. Știm că orice se întîmplă, orice acțiune e uneltită de el. „Pereții au urechi", este o replică tipică pentru un univers închis, plin de suspiciune, viclenie, spionaj, teroare. Cînd acționează geniul răului, totul se dezechilibrează, orice orînduială este deturnată, nesiguranța devine starea „normală" a vieții. Anomalia tronează, certitudinile dispar. E numai vrajbă, nimic nu se mai desfășoară după legile firești, mecanismul lumii e răsturnat ! Și cum ar putea fi altfel cînd :

Hamlet : Danemarca e o închisoare.
Rosencrantz : Atunci lumea-ntreagă e o închisoare.
Hamlet : Și încă ce închisoare ; cu multe țarcuri, despărțăminte și beciuri. Danemarca fiind unul din cele mai rele.

(*Hamlet*, scena 2, Actul II)

O astfel de lume, unde totul se vinde și se cumpără, e bîntuită de stafii, năluci, duhuri, superstiții, orori, crime etc. Dedublatul se simte ca la el acasă ; aici nu-i este greu să-și joace rolul mîrșav. Căci aici, în „închisoare", el se simte cu adevărat liber.

Mult mai greu însă este pentru un om cinstit și drept să se prefacă într-o asemenea lume ! Căci într-o lume cinstită și dreaptă nici nu are de ce să se prefacă ! Numai aici el este constrîns să se prefacă dacă nu vrea să piară ! Numai aici el va îmbrăca haina dedublării pentru a deconspira crima și va scoate la lumină adevărul. Astfel de personaje, precum Edgar, Kent, Hamlet, Imogena, Hero și alte personaje care se travestesc pentru a sluji adevărului, fac, ca să spunem așa, un „dublu folositor joc". Pe cînd un Richard sau un Iago își fac „du-

Scanned with CamScanner

blul mîrşav joc" cu un fel de voluptate diabolică, îndrăgostiţi de „meseria" lor, dintr-o firească şi exaltată plăcere ; pentru personajele pozitive, nevoite să se prefacă, dedublarea e un chin. Căci nu-i uşor pentru o femeie să se travestească în bărbat pentru a ajuta faptele drepte să iasă la lumină. Nu-i uşor pentru Hamlet, pentru a-i demasca pe ucigaşii tatălui său, s-o facă pe „nebunul". El suferă că trebuie să se prefacă, că trebuie astfel să-şi ascundă sentimentele adevărate pentru Ofelia, fapt care îi va aduce moartea. Se chinuie, suferă că nu-i în stare să fie nici pe departe asemenea actorului care o jelea pe Hecuba, deşi Hecuba nu-i era nimic. „Ce-ar face el să aibă / Temeiul şi izvorul suferinţei / Din mine ?" se întreabă Hamlet. Nebunia trucată a lui Hamlet este pentru sine un chin. El ne arată tot timpul că „joacă" nebunia, pentru a fi cu adevărat lucid. Cînd intră la mama lui pentru a o „judeca", îşi propune să se prefacă, dar nu spre a-i face rău („Vreau crud să fiu, ci nu neomenos"), ci spre a-i deschide ochii, căutînd şi sperînd s-o vindece de păcat, s-o aducă pe calea cea bună. El spune : „Acum fătarnici fie-mi grai şi cuget", dar nu spre a comite un „dublu mîrşav joc" („Avea-voi spăngi în vorbe, nu şi-n pumn"), ci spre a tămădui cu „vorba cît de grea ar fi" şi nu cu fapta ticăloasă. Este deci un dublu joc întru îndreptarea răului şi răzbunarea justă a nedreptăţilor făcute. De fapt, dintru început Hamlet ne avertizează şi îşi pune în gardă şi prietenii, punîndu-i să jure pe spada lui :

Că, oricît de ciudată şi neroadă
Mi-o fi purtarea uneori (căci, ştiţi,
S-ar prea putea să cred, cîndva, cu cale
Să mă arăt în chip de om nebun),
Nu veţi vădi că ştiţi ceva de mine ;
Şi că, văzîndu-mă-n asemeni clipe,
N-o să vă strîngeţi mîinile aşa,
N-o să clătiţi din cap în chipu-acesta,
Nici veţi rosti cuvinte în doi peri
Precum : „Da, da, ştim noi", sau : „Am putea",

Scanned with CamScanner

Sau : „Dac-am vrea să spunem"... sau : „Sînt unii
În stare să...", sau alte-asemeni vorbe
Cu două înțelesuri...

(scena 5, Actul I)

Hamlet își mărturisește intenția (de-a se dedubla sub chip de „om nebun") în fața prietenilor, deci — în afara spectatorului — el mai are martori avizați, care îi știu dublul joc, iar Horațio chiar va ști și în slujba cărui adevăr e pus. Hamlet e poate cel mai obiectiv „dedublat" din tragediile lui Shakespeare. Căci nebunia lui trucată îi permite să observe oamenii mai bine, să fie o veritabilă conștiință a lumii în care trăiește, un ecou al tragediilor ei. Prin Hamlet Shakespeare își definește, ca prin nici un alt personaj, concepția sa despre lume și despre teatru, raportul dintre cunoașterea omului și cunoașterea artei. Shakespeare face un adevărat rechizitoriu epocii sale. Constatările sînt sumbre, pesimiste, dar făcute de pe o poziție profund realistă, avînd la bază o filosofie materialistă. Shakespeare dă dovadă în această piesă de o înțelegere adîncă a vieții, a realității. Iar această analiză totală și suma de observații obiective sînt posibile în mare parte tocmai introducerii regulii dedublării, ca axă principală a piesei. Prin nebunia sa mascată, Hamlet reușește să afle mult mai bine ce gîndesc ceilalți. Desigur, pentru a-și face chinuitorul „dublu folositor joc", Hamlet trebuie să se depășească pe sine însuși. Și Hamlet este, într-adevăr, Shakespeare în desfășurare genială, în iureșul inteligenței totale, absolute, în beția demiurgică a vorbelor iscusite și a „risipei" de idei flosofice. „Monologurile" sale sînt adevărate dialoguri filosofice. Iar dedublarea sa o lecție de cunoaștere a omului. Tiparul „monologurilor" și al „dedublării" sale sînt la extrema cealaltă, comparativ cu tiparul unui Richard sau Iago. Pe cînd Hamlet se folosește de un mijloc superior al cunoașterii omenești pentru a-și atinge ținta, de actori, de funcția psihologică a teatrului, Richard, dimpotrivă, o face cu ajutorul ucigașilor, al minții ucigașe și al spadei sale. Căci și „țintele" lor sînt diferite, primul caută adevărul în răzbunarea unui „tată drag ucis", celălalt escaladează

Scanned with CamScanner

Puterea, înlăturînd prin crimă toate obstacolele ce stau în calea ei. Hamlet se sprijină pe prieteni întru cauza sa, iar Horaţio e „omul cel mai drept / Din toţi cu ciţi am stat cîndva de vorbă“ şi

De cînd mi-e slobod cugetul s-aleagă
Şi-n stare-a cîntări pe oameni, tu
I-ai fost alesul — cu peceţi ; (...)
Dă-mi însul
Neînrobit de patimi, şi-am să-l port
În inimă, în miezul inimii,
Precum te port...

(scena 2, Actul III)

Un Richard, în schimb, nu are prieteni. De Buckingham, care i-a fost mîna dreaptă în urcuşul său, se leapădă fără scrupule cînd a ajuns în vîrf (vezi extraordinara scenă 2, Actul IV). În „dublu-i mîrşav joc“, Richard îşi prinde şi „prietenii“, constrîngîndu-i, la rîndul lor, cum se întîmplă cu Buckingham (vezi scena 5, Actul III), să facă şi ei un „dublu mîrşav joc“, dar în folosul lui. La fel îl cuprinde Iago pe Rodrig în plasa „învîrtoşatelor sale-n adevăr minciuni“. Se foloseşte de el ca de un „prieten“, dar cînd „gluma se îngroaşă“, îl ucide cu propria sa mînă. Moartea dealtfel, pentru acest soi de dedublaţi, este „soluţia“ de a scăpa nu numai de duşmani, dar şi de prieteni. Dacă dedublatul n-ar „scăpa“ de un asemenea „prieten“, cum este Rodrig pentru Iago, ar risca să fie demascat, căci relaţia lor a ajuns într-un asemenea punct încît trebuie să se decidă : ori e albă, ori e neagră.

A face rău unuia căruia îi arăţi prietenie e calea cea mai mîrşavă a jocului dublu. Edmund face un joc dublu şi faţă de Gloucester şi faţă de Edgar. În raport şi cu unul şi cu celălalt el aplică stratagema falsului prieten. În calitate de „prieten“ şi de „fiu iubitor“ urzeşte pieirea celor doi spre a-şi atinge ţinta : îmbogăţirea şi puterea. Cît de uşor îi este lui Edmund să-şi bată joc deci, să asmute tatăl împotriva propriului fiu, prin acest „dublu

Scanned with CamScanner

mîrşav joc" (vezi scena 1, Actul II), cînd el se taie la braţ spre a fi „bună mărturie / Că m-am purtat eroic", adică să aducă „dovadă" că a respins „gîndul paricid" al lui Edgar), cu atît mai greu îi este lui Edgar să-şi schimbe înfăţişarea,

...alegînd pe cea mai hîdă
Şi mai nefericită dintre cîte
Mizeria strivită de dispreţ
L-a coborît pe om mai jos de fiară.
Mă voi mînji pe ochi cu spurcăciune
Şi-n plete am să-mi încîlcesc scaieţi,
Iar trupul mi-l voi coperi cu zdrenţe,
Lăsîndu-mă să-nfrunt al bolţii vifor
Desculţ şi despuiat. E plină ţara
De-asemenea nenorocite pilde,
Sărmani fugind din casa de nebuni (...)
Jelind şi prorocind de te ia frica.
Sărmanul Tom, nebun şi cerşetor,
E totuşi om, dar Edgar, nu-i nimica.
(*Regele Lear*, scena 3, Actul II)

El e constrîns la acest joc dublu, căci

Am auzit cînd numele mi-a fost
Strigat la o răspîntie, ca proscris.

Şi e de înţeles suferinţa unui om cinstit care — prin uneltiri necurate, fără să ştie nimic — este deodată constrîns de împrejurări să nu mai fie el, să se dedubleze pentru a supravieţui, să-şi schimbe identitatea atît de mult încît să nu mai pară nici om, să nu mai poată fi recunoscut de cei din preajmă, nici măcar de tatăl său (vezi scena 4, Actul III, a „bordeiului"). Ce vremuri sînt acelea şi ce oameni care îl fac pe un om cinstit, pe un Om, să nu mai fie el însuşi ?! Ar fi de preferat moartea poate într-un asemenea caz. Dacă Edgar rămîne în viaţă, o face din două importante motive : în primul rînd pentru că-i vede pe alţii mai nenorociţi decît el, deşi chinul

Scanned with CamScanner

dedublării e mult mai mare (cînd vede starea jalnică în care a ajuns Lear, zice : „De mila lui mă podidește plînsul, / Încît de-abia mai pot să mă prefac") și, în al doilea rînd, pentru că are o misiune, un scop înalt : acela de a afla adevărul, de a da minciunile-n vileag și de a-și recăpăta cinstea. Iată ce spune Edgar :

Cînd vezi a celor mari adîncă jale,
Mai mici îți par și chinurile tale (...)
...greul meu mai lesne-acum îmi pare,
Cînd văd a rigăi soartă schimbătoare (...)
La drum, deci, Tom ! Și soarta ia-ți-o-n mînă,
Neispășiți cei răi să nu rămînă !
La vreme dînd minciunile-n vileag,
Și cinstea ți-o recapeți mai cu drag.
Ce-o fi să fie ; hai, te-avîntă-n noapte,
De seamă-i doar ca regele să scape !
Furiș, furiș. *(Iese.)*

(scena 6, Actul III)

Shakespeare, prin regula dedublării aplicată personajelor pozitive, ne prilejuiește o meditație adîncă despre raportul Om-Istorie. De-a lungul ei, în perioadele damnate, Istoria a „oferit" Răului posibilități de a constrînge Binele și a-l obliga — pentru a supraviețui — să se deghizeze, să trăiască în „ilegalitate". Prin Hamlet și Edgar Shakespeare face un profund rechizitoriu lumilor obscure și afirmă totodată adevăruri dragi nouă astăzi. Adevăratele epoci sînt acelea care nu-i „îndeamnă" pe oameni să se deghizeze, să pară ceea ce nu sînt. Cînd Iago spune : „Căci eu nu sînt ceea ce par a fi", Shakespeare ne dă imaginea unei lumi dedublate de la rădăcină. Adevăratul om trebuie să fie asemenea lui Kent cînd îi răspunde lui Lear :

Lear : Ce meserie ai și ce vrei de la noi ?
Kent : Meseria mea este să fiu ceea ce par a fi ; să slujesc cu credință pe cel care-și pune credința în mine ; să cinstesc pe cel cinstit ; să fiu perechea înțeleptului scump la vorbă ; să țin socoteală de părerea al-

Scanned with CamScanner

tuia; să mă bat cînd n-am încotro şi să nu mănînc de dulce-n post.

(scena 4, Actul I)

Semnificativ de subliniat aici este faptul că deşi deghizat, Kent este el însuşi. Asemănător deci „celuilalt" Kent care în scena 1 a piesei nu era de acord cu hotărîrile greşite ale regelui, motiv pentru care a şi fost surghiunit. Aici el este altul ca „formă", dar în esenţă a rămas acelaşi :

Dac-aş putea şi graiul să mi-l schimb,
Precum înfăţişarea, mai uşor
Aş izbuti să-nfăptuiesc şi ţelul
Ce m-a făcut să-mi lepăd chipul meu.
Ei, surghiunite Kent, de-acolo unde
Eşti osîndit să stai, te străduieşte
Stăpînului să-i poţi fi de folos
(De-aş izbuti !) cu truda şi credinţa.

(scena 4, Actul I)

Mai înainte Kent îi spusese regelui (după ce-a fost surghiunit) : „Surghiunul este-aici, iar libertatea, /Oriunde-n lume". Deci pentru ca în „această lume" dedublată să poată rămîne, să fie în esenţă acelaşi, Kent nu are altă soluţie decît să se deghizeze. Desigur, el ar fi preferat să fie *întru totul* acelaşi. Dar pentru asta ar fi trebuit ca lumea în care trăieşte să fie ea însăşi dreaptă ! De aceea unui personaj pozitiv dedublat îi este atît de greu să se prefacă ! Jocul dublu îi pare un coşmar, un chin fără capăt. Cînd lui Edgar îi apare în cale, intrînd în pîrloaga sa, însuşi tatăl său cu ochii scoşi, Shakespeare ne dă imaginea unei „ierarhii" a nefericirii : nu regele e „deznădejdea de pe urmă" atîta timp cît „există nefericiri şi mai mari" ; iar „Cît timp poţi / Să spui : „E deznădejdea de pe urmă", / E loc şi pentru-o nouă deznădejde". O dedublare mai tragică decît aceea la care este constrîns Edgar nu există : fiul se află faţă în faţă cu tatăl său orb, prigonit — prin urzelile fratelui vitreg

Scanned with CamScanner

— de acesta şi este nevoit să se prefacă. Ar trebui acum să-şi arate adevărata identitate ? Edgar ne întreabă :

Ce să fac ?
E dureros să faci pe măscăriciul
De faţă cu durerea adevărată.
Mai mult împovărînd-o cu a ta.
(scena 1, Actul IV)

Şi chinul lui creşte : „Nu voi putea / Să mă prefac mai mult". Gloucester îi spune să vină mai aproape. Ochii bătrînului sîngerează. Mai poate Edgar să îndure ? „Dar trebuie totuşi". Această hotărîre, de a nu se demasca, de a juca pe mai departe rolul bietului Tom căruia „cineva i-a tăiat băierile minţii", are o cauză mai adîncă, Shakespeare legînd-o de sensul deghizării, într-o lume strîmbă, a personajelor pozitive : aceea de a-i ajuta pe cei năpăstuiţi de soartă. Hamlet de a-şi salva mama şi ţara de un rege ucigaş, Kent de a-şi sluji cu folos regele, Edgar de a răzbuna mîrşăviile şi de a-şi „vindeca" tatăl. În celebra scenă de „abolire a spaţiului", a creării senzaţiei fizice că ne aflăm în faţa unei prăpăstii (scena 6, Actul IV), cînd Edgar îşi însoţeşte tatăl la Dover, într-un loc primejdios de unde bătrînul vroia să sară, Shakespeare ne dă cheia întregii „înscenări" prin cuvintele lui Edgar :

Nu m-aş juca cu deznădejdea lui,
De n-ar fi să i-o vindec.

Gloucester se aruncă, dar, bineînţeles, cade în acelaşi loc. Edgar se preface că îl găseşte la poalele prăpastiei, făcînd-o pe miratul că bătrînul e întreg şi nevătămat. Gloucester îşi priveşte „salvarea" ca pe o minune, căci îi pare de neînţeles cum de-a scăpat. Faptul acesta îl face să spună că „de-aci-nainte răbda-voi suferinţa". Căci un „drac" a fost cel care l-a dus „sus" pe creastă, nu un om. Cu atît mai mult salvarea „asta-ntrece-nchipuirea" ! Deci scopul dublei dedublări a lui Edgar în această scenă pare de natură magică : „vindecarea" pe care i-o aduce („Gîndeşte-te de-acum numai la bine") se datorează zei-

Scanned with CamScanner

lor, „care-s mîndri că-şi bat joc / De-a lumii slăbiciune", în fond ea fiind o soluţie profund realistă, bazată pe extraordinara cunoaştere a psihologiei unui om ce-abia şi-a pierdut văzul. Senzaţia fizică de abolire a spaţiului ţine de psihologia simţurilor, de amestecul sau izolarea lor, unde Shakespeare e neîntrecut.

Edgar este unul dintre cele mai luminoase personaje ale teatrului shakespearian. Este, poate, cel mai revoluţionar personaj al acestui teatru. Deşi desfide dedublarea, „dublul mîrşav joc" şi lumea dedublată, el nu pierde nădejdea :

Mai bine umilit făţiş decît
Urît pe-ascuns şi măgulit în faţă.
Făptura cea mai vrednică de milă,
De soartă părăsită, tot răzbeşte
Cînd n-a pierdut nădejdea şi trăieşte
Cu fruntea sus.

(scena 1, Actul IV)

Dedublarea sa, deşi îl aduce la o stare umilă, subumană, nu-l duce totuşi la o ultimă „deznădejde de pe urmă", ci îi întăreşte credinţa în „dublul folositor joc" :

O, lume, lume,
De n-am avea puterea să urîm
Ciudata rînduială, niciodată
Nu ne-am mai resemna să-mbătrînim !

Edgar îşi pune arta dedublării în slujba Binelui. Prin faptele sale el se arată a fi dintre cei în stare a schimba lumea, „ciudata rînduială". Pe cînd faptele unui personaj negativ dedublat (chiar şi un autodedublat ca Leontes din *Poveste de iarnă*, un ipohondru, bătaia de joc a Gedin loziei, căci i se năzare că soţia îl înşală, nu este chiar o excepţie) menţin şi adîncesc „ciudata rînduială", el nefiind ceea ce pare a fi, punîndu-şi diferitele forme ale seriei de dedublări în slujba Răului, adică a esenţei sale adevărate ; faptele unui personaj pozitiv constrîns să se prefacă sînt, în schimb, revoluţionare, căci sînt puse,

Scanned with CamScanner

cum am spus, în slujba Binelui. Un mîrşav dedublat îşi tăinuieşte faptele, le ascunde de ochii lumii, pe cînd un dedublat care în orice faptă îşi păstrează aceeaşi esenţă, luptă să scoată adevărul la lumină. Edgar se deghizează nu pentru a-şi tăinui esenţa, structura sa de om drept şi bun, ci pentru a şi-o pune în valoare în orice împrejurare şi pentru a şi-o scoate la iveală la momentul cel mai potrivit, momentul adevărului ! El nu-i minte decît pe cei necinstiţi, pentru a-i demasca. Deci „minciuna“ lui este un fel mascat de a fi al adevărului. Ca atunci cînd Edgar nu-şi dă numele şi rangul ducelui de Albany, ce va trebui să mijlocească demascarea unui ticălos, unui trădător. El îşi răpune în luptă dreaptă opusul, pe Edmund. În fine, prin glasul lui final, cu care se încheie piesa, Shakespeare transmite parcă mesajul său lumilor viitoare, cărora le prevede o viaţă mai bună :

În cumpănă cu atît de grele vremuri
Voi spune-acum ce simt, nu ce se-nvaţă :
Bătrînii-au suferit, că te cutremuri ;
Noi, tinerii, trăi-vom altă viaţă.

F. *Regula negării negaţiei* sau *a finalurilor deschise*

Această replică luminoasă prin versu-i final, cu care se încheie *Regele Lear*, această speranţă pe care şi-o pune Edgar într-o lume mai bună, este o aparentă revenire la momentul de început al piesei cînd Lear îşi împărtăşeşte „un tainic gînd al nostru“, vrînd să scuture :

De pe spinarea vîrstei, griji şi treburi,
Lăsîndu-le pe alţi grumaji, mai tineri...

Dar această speranţă i-a fost năruită. Nici vorbă „Ca-n tihnă paşii să ni-i îndreptăm / Tîrîş spre moarte“. La tihnă i s-a răspuns de către „alţi grumaji, mai tineri“ cu chin, zbucium, suferinţă etc. Desigur, aceşti tineri se numesc Regan, Goneril, Cornwall, Edmund, Oswald. Cu toţii deci nişte prefăcuţi, capabili de un „dublu mîrşav

Scanned with CamScanner

joc". Și Edmund visează o „altă viață". O viață adică ridicată pe crime, trădări și înșelăciune. Și el spune :

Cei tineri vin la rind, așa e roata.

Dar este concluzia unei fapte ticăloase : o spune după ce a hotărît să-și vindă tatăl, pentru a-i lua moșia ! Cînd Edgar spune „noi, tinerii", evident că nu se referă la „tineri" ca Edmund. Și nici Lear nu credea că-și dă regatul pe mîna unor „mîrșavi tineri", ci nădăjduia că ei sînt asemenea Cordeliei. Ceea ce Kent a văzut în niște prefăcute ca Regan și Goneril, n-a văzut Lear. Lear a vrut tihnă. Și totul în sufletul lui prevestea tihnă. Dar roata s-a schimbat brusc, apărînd contrariul tihnei. Prin regula contrariilor și cea a dedublării, mai ales, asistăm la o luptă între extreme care se sfîrșește cu moartea tragică a Cordeliei, Lear, Gloucester, Regan, Goneril... Iar Kent e și el pe cale... Deci cercul s-a închis ! Tihna a fost negată de zbucium. Teza de antiteză. Într-adevăr, „Bătrînii-au suferit, că te cutremuri" ! Și-acum, în final, „sinteza", întoarcerea aparentă la nădejdea pusă-n tihnă de către Lear, negarea antitezei, a Răului, a Tragediei, saltul de fapt către o nouă tihnă, deschiderea, finalul deschis către speranță, către previziunea anunțată de un tînăr ca Edgar ! Da, un bătrîn ca Lear poate să-și lase cu nădejde regatul „pe alți grumaji, mai tineri", cum sînt cei ai unuia ca Edgar ! Și se poate încrede într-o „presimțire" ca cea a lui ! Toate faptele îi sînt temei și chezaș simțirii sale. Deși ceea ce simte acum, altfel nici n-ar putea avea loc previziunea, se află „în cumpănă cu-atît de grele vremuri" ! Cu toate că ceea ce „simte" el, „nu ce se-nvață", urmează unei desfășurări dialectice a faptelor, unei logici lăuntrice, trainice, sănătoase, și deci ne putem închipui acel respiro, acea „epocă de pace", de liniște, ce vine după Furtună, totuși la fel de ușor ne putem imagina (și istoria ne ajută în acest sens) viitoare conflicte, alte vremuri grele, alte lupte între noi (deși poate aceleași) contrarii, căci lumea dedublată nu s-a sfîrșit aici !

Shakespeare folosește în toate piesele sale această *regulă a negării negației* sau *regula finalurilor deschise.*

Scanned with CamScanner

Intr-adevăr, fiecare final al pieselor sale este deschis, el însemnînd adică o revenire aparentă la starea dintîi. Revenire aparentă deci, în fond, saltul a fost făcut. După ce conflictul a avut loc, apele par a se fi limpezit. Totul pare adică ca mai înainte, ca şi cum nimic nu s-ar fi întîmplat ! E o falsă impresie, căci ştim bine că s-au întîmplat atîtea ! A murit o lume sau s-a schimbat o lume. Au fost morţi sau au fost numiţi. Şi cu toate acestea „finalul e deschis", în sensul că nimic nu ne garantează — cunoscînd infraestetica lui Shakespeare — că totul s-a oprit aici, că adică luptele nu vor continua, căsătoriile nu se vor desface, că nu vor apare alţi mîrşavi dedublaţi, poate şi mai şi decît cei care au pierit învinşi de forţele binelui etc. Am putea spune, dimpotrivă ! Istoria se repetă, e drept, cu alte date, de la alt nivel ! Alte nume intră în „cadru". Dar problemele ca şi tiparele sînt aceleaşi. Un acelaşi mecanism (complex, misterios) toarce firul vieţilor, al faptelor, al epocilor ! Totul în teatrul lui Shakespeare este o negare a negaţiei, o dialectică continuitate-discontinuitate ! Ceva se termină spre a se continua ! Sfîrşitul unei tragedii înseamnă începutul alteia ! Fără îndoială, viaţa continuă ! Dar acest „viaţa continuă" are în teatrul lui Shakespeare cel puţin două sensuri evidente : 1) sensul optimist, progresiv, că viaţa continuă chiar dacă lumea părea că se sfîrşeşte odată cu faptele petrecute, adică atunci cînd cercul s-a închis ; 2) sensul pesimist, că totul se va repeta, că nimic nu s-a învăţat din faptele petrecute, că o luăm mereu de la capăt etc. Primul sens este însă cel dominant. De ce ? Pentru că el este dat de însăşi legea negării negaţiei, care reflectă deci mişcarea dialectică a lumii materiale, sens pe care îl deducem în opera lui Shakespeare din semnificaţia lucrurilor, din mesajul neechivoc, aşa cum am văzut că se află, de pildă, exprimat în replica lui Edgar din finalul piesei *Regele Lear*. Toate „semnele" ne fac să credem că viaţa se va continua într-un tipar înnoit în bine. Semnificaţia mesajului este clară şi revoluţiile au dovedit-o. În procesul istoric lucrurile nu s-au întîmplat automat, desigur, aşa cum a presimţit Edgar. Şi ştim că viaţa a continuat în descumpănirea atîtor grele vremuri. Însă, cum am spus, mesajul, adică ceea ce semnifică peste timp,

Scanned with CamScanner

asta contează. În fine, cel de al doilea sens, sentimentul că lucrurile se vor repeta, că viața va continua la fel ca și pînă acum, provine, fără îndoială, din subtextul marelui mecanism shakespearian, din unitatea concepției sale, atît a viziunii despre lume, cît mai ales a repetării schemelor, a tiparelor și regulilor infraesteticii sale, deci din reluarea atît a tematicii, a ideilor, a problematicilor, cît și a mijloacelor dramatice. Oricine citește cu atenție tot teatrul shakespearian va fi „sufocat" de această consecvență, de faptul că există o mare asemănare între parte și întreg, că partea reflectă întregul și invers, că o piesă o „completează" pe cealaltă, că o temă este continuată în alte piese, că o formulă se repetă ici și colo, că multe personaje sînt asemănătoare, că Nuanțele diferă, să nu mai vorbim de unitatea infraesteticii sale, deci de folosirea cu consecvență a celor *șase reguli* deduse de noi ; atunci nu se va îndoi, nu va mai pune la îndoială, așa cum se mai întîmplă, faptul că acest teatru n-ar fi opera unui singur autor.

Regula negării negației ne poate dovedi și mai exact că piesele lui Shakespeare sînt, așa cum am mai scris, *demonstrații întru ceva* sau, altfel spus, variații pe o temă sau alta, de fapt, o temă sau alta (limitate și ele la cea a dragostei, a puterii, a prieteniei, a avariției, a geloziei etc.) care se reia din alte puncte de vedere. Astfel *tema puterii* este o temă centrală aflată în toate tragediile lui Shakespeare. În *Richard al III-lea* însă ea este în prim plan, afirmată cu violență, e axul întregului mecanism politic, pe cînd într-o piesă ca *Othello* se găsește într-o îmbinare dialectică cu tema geloziei, fiind abordată deci mai nuanțat. Richard, din capul locului, și-a fixat în gînd că vrea coroana. Tot jocul lui mîrșav e pus în slujba acestui țel. Iago vrea mai puțin, să-i ia locul lui Cassio și să-și bată joc de Othello, răzbunîndu-se pe fericirea sa (și pentru că, chipurile, s-ar fi urcat în patul lui !). Armele lui Richard le știm. Iago în schimb vrea să-și atingă acest scop tainic folosindu-se de credulitatea lui Othello, plasînd în prim plan teza piesei :

Să-l fac gelos într-o așa măsură,
Ca mintea să nu-l poată lecui.

Scanned with CamScanner

Pînă la un punct, piesa este demonstrația acestei teze. Această metodă o va aplica Brecht mai tirziu în teatrul său didactic, de pildă într-o piesă ca *Un om = un om*, unde vrea să ne demonstreze cît de ușor un om poate deveni alt om, schimbîndu-și identitatea. Totul se petrece ca într-o fabulă, cum vom vedea. La Shakespeare țesătura infraestetică a piesei se află în spusele lui Iago, atunci cînd ne ia pe noi martori ai ticăloșiilor lui. Aceasta însă pînă în momentul cînd Shakespeare îl părăsește pe Iago, și noi odată cu el, căci autorul nu mai are nevoie de personajul său pentru a ne ține trează atenția ; și atunci Iago, depășit de evenimente, cade el însuși în plasa propriilor urzeli. Faptul acesta însă nu anulează teza, ceea ce Iago, respectiv Shakespeare, vrea să demonstreze pînă la un punct, adică exact cînd cercul s-a închis, deci pînă cînd și cealaltă latură a contradicției se „epuizează". Demonstrația este deci dialectică. Dar în teatrul lui Shakespeare antiteza nu se afirmă decît atunci cînd însăși teza s-a „epuizat". Căderea lui Iago este antitetică. Însă antiteza nu apare pînă cînd latura Răului nu se desfășoară pe de-a-ntregul, pînă cînd Răul nu e rău de tot — pînă nu-și pune adică în mișcare toate forțele —, pînă cînd Creatorul nu zice „ajunge !" Abia atunci intră în joc, cu toată amploarea, celelalte forțe, forțele antitezei, ale negării Răului (Emilia, Ludovic, Grațian, Montano). În acest moment, cînd totul e dat în vileag și Iago cade în plasa propriului său „mîrșav joc", cercul s-a închis. Însuși Shakespeare nu mai adaugă nimic, în afara faptelor. Cînd Othello spune :

> Vrei să-l întrebi, te rog, pe monstrul ăsta
> De ce m-a prins în lațu-i trup și suflet ?,

Iago mai răspunde doar atît :

> Nu mă-ntreba nimic. Ce știi ți-ajunge :
> De-acum încolo nu mai spun o vorbă.
>
> (scena 2, Actul V)

Debitul verbal al lui Iago afirmat în teză, sfîrșește antitetic în tăcere. Mutenia pune capăt „dialogului", fiind

Scanned with CamScanner

arma absolută a Răului. Nici Shakespeare probabil nu știa mai mult despre un astfel de monstru. Căci ce ne spune el desigur că „nu ne-ajunge"! Știm prea puțin despre un monstru ca Iago. Doar că-l urăște pe Othello pentru glorie și că-l bănuie, pe nedrept, cum mărturisește Emilia, că a fost în patul nevestei lui. E limpede că nu știm mai nimic despre mecanismul îngrozitor al monștrilor istoriei. Lăuntrul lor îl definim drept geniu al răului. Ei sînt mari psihologi și Iago o dovedește din plin. Cînd și-a terminat „rolul", el tace. Dacă pînă acum limbuția i-a fost arma principală, dibăcia discursului, iscusința dialogului, acum muțenia e arma sa principală, care îi înnebunește pe cei ce vor să afle mai mult. A ajuns deci la cealaltă extremă, dus de forțele antitezei. Viața își urmează însă cursul. Finalul consfințește prin sinteză dialectica celor două laturi care s-au epuizat. Acesta este dealtfel și rolul sintezei în teatrul shakespearian : ca totul să fie dialectic, trebuie ca viața să continue. Altfel spus : Dialectica teatrului să urmeze dialectica lucrurilor. Tragedia s-a sfîrșit. Iago va fi supus la cazne, dar e sigur că nu va mai scoate un cuvînt. Grațian va stăpîni avutul maurului. Ludovic va duce „știrile" statului venețian. Iar Cassio va deveni guvernator. Înscăunat ca guvernator al insulei, Cassio va fi cu certitudine mai bun și mai drept decît Othello. Faptele lui o dovedesc. Shakespeare ne dă și aici o pildă de final deschis, de negare a Răului ce s-a făcut, prin afirmarea Binelui. Căci Cassio este o forță a Binelui. Deci viața va continua mai bine decît a făcut-o pînă acum. Sensul optimist este evident.

Dealtfel acest sens îl găsim fără echivoc exprimat în aproape toate tragediile lui Shakespeare. Forțele Binelui, care triumfă în finalul pieselor, dau vieții o deschidere nouă. Richmond pune capăt „războiului celor două roze" și se roagă ca urmașii „să dea / Comoara păcii vremilor ce vin, / Cu zile bune și-nsorit belșug". Este deci o revenire la starea de început a piesei. Ea se obține prin negarea negației, care a fost Richard. Piesa *Henric al VI-lea* se termină printr-un semnificativ respiro! Sătul de crime, tragedii, masacre etc. aflate de-a lungul întregii trilogii, Shakespeare pune în replica finală, pe care

Scanned with CamScanner

o dă Edward însuși, simbolul păcii, antipodul tragediei : comedia. Ea este chiar sensul vieții, al bucuriei :

Acum, serbări măreţe să trăim
Şi să vedem jucîndu-se pe scenă
Frumoase comedii — cît mai plăcute...
Căci sînt acestea desfătări cu care
Regeasca noastră curte se îmbie !
Adio, griji ! Sunaţi din trîmbiţi ! Fie
Domnia-mi legămînt de bucurie !...

Pe această pace și viață tihnită, cum însuși el o spune din capul locului, își începe Richard „dublul mîrșav joc". Teza lui este să instaureze „ciudata rînduială", ca astfel să-și atingă țelul. Richard este însăși negația acestei vieți tihnite. El răspunde păcii cu pîrjol, cu vrajbă. De aceea Richmond, opusul lui Richard, negarea negației, visează la „comoara păcii vremilor ce vin", căci a stins pîrjolul și a adus iar pacea :

Lăuntricul pîrjol s-a stins ; învie
Iar pacea : ţine-o, Doamne, pururi vie !

Shakespeare visează o lume nouă, a păcii și a vitalității. Nu întîmplător finalurile fericite ale comediilor sale și mai ales mesajele deschise ale tragediilor sînt puse în gura tinerilor. Ei sînt simbolul vieții care continuă în belșug și pace. Edgar, Richmond, Cassio, Malcolm etc. sînt întruchiparea Binelui, triumful forțelor sale, simbolul noii lumi ! Viteazul Alcibiade, cu gîndul la preabunul Timon, care nu putea trăi într-o lume dedublată, încheie astfel piesa :

La spadă lujer de măslin lega-voi.
Războiul însoţească-se cu pacea,
Şi pacea să-l îmbune ; fiecare
Leac fie-i celuilalt şi-mbărbătare.
Hai, bateţi, tobe !

Fiecare piesă a lui Shakespeare este o desfășurare dialectică de la *da* la *nu* și din nou la *Da*, însă de data asta

Scanned with CamScanner

cu majusculă întrucît e o negație a lui *nu* și un salt dintr-un *da* într-un *da* mai înalt. Dacă *nu* este moment necesar al legăturii, al dezvoltării, păstrîndu-l pe *da*, în lupta dintre contrarii, *Da* afirmă unitatea contrariilor, ca nucleu al dialecticii, întregindu-l pe *da* cu noi valențe. Orice piesă este o demonstrație întru triumful lui *Da*. Schema este deci superioară basmului, unde se află înfruntarea între un Da și un Nu, cu victoria întotdeauna finală a lui Da. Aici *nu* îl învinge pe *da* în timp ce menține sîmburii dialectici din care se va dezvolta și va triumfa adevăratul *Da*. Nu este o relație simplă, ci una complexă, dialectică, ca însăși dezvoltarea în spirală a lucrurilor. Germenii din care se hrănește viitorul *Da* se află în *nu*, după cum și cei ai distrugerii lui însuși. Fără *nu* dezvoltarea n-ar mai avea loc, deși pierderea lui *da*, a unui om ca Timon, Lear, Hamlet, Gloucester sau Duncan, este o mare tragedie. De aceea capodoperele lui Shakespeare sînt ca niște mari Fabule, mari Parabole. Niște mari Dialoguri (în sens platonician) despre prietenie, despre dragoste etc. Întotdeauna din ele poți să tragi mari foloase, prețioase învățăminte, ca dintr-o enciclopedie. Și Shakespeare este enciclopedia cea mai vie a lumii.

Secțiunea a doua

Aici ne vom ocupa de ceea ce am numit infraestetica explicită a lui Shakespeare. Domeniul acesta circumscrie un aspect mai cercetat de critică și numit de obicei concepția teatrală sau poetica shakespeariană, căci se referă expres la problematica teatrului în special și a artei în general. Termenul de comparație pentru viziunile sale politice, filosofice, sociale etc. îl constituie sfera artei, teatrale în special, elemente componente ale acestei sfere. Marea originalitate a lui Shakespeare stă tocmai în capacitatea îmbinării dialectice a infraesteticii cu Weltanschauung-ul său. Infraestetica implicită, căreia i-am dedus și intuit cele șase reguli, constituie împreună cu infraestetica explicită ceea ce am numit *infraestetica creației* shakespeariene. Desigur că cele șase reguli intuite

Scanned with CamScanner

de noi sînt pîrghiile principale ale mecanismului teatral, axele fundamentale ale creației, ceea ce reprezintă, cu alte cuvinte, laboratorul creatorului, partea nevăzută a muncii sale. Fără îndoială că la cele șase reguli mai pot fi adăugate și altele, dar care într-un fel sau altul sînt strict determinate de ele, sînt ramuri sau subreguli ale uneia sau alteia din regulile principale. Astfel se poate vorbi de o regulă a travestiului, dar care ține de regula dedublării ; de o regulă a puterii, conform căreia oricine urcă prin forță va cădea, care face parte implicită din regula negării negației ; de o regulă a profetizării, teatrul lui Shakespeare fiind plin de tot felul de profeți, vestitori, oracole, ghicitori etc., care ține evident de regula prezicerii ; de o regulă a mulțimii, care ține de regula contrariilor, căci își conține în ea însăși contradicția, ca și regula blestemului ; etc. Pretutindeni unde apare mulțimea, de pildă, ca să ne referim la regula din urmă, în piesele-cronici și în cele cu temă antică în special, găsim caracterizări ca „nestatornică, mulțimea-aleargă", „gloata schimbătoare", care se dă după cel ce are puterea sau chiar crede că are dreptatea, așa cum „nemulțumiții toți și marea gloată" trec de partea unui „nedreptățit" ca Pompeius, cu care prilej Cezar definește mulțimea (a nu se confunda cu poporul, a cărui voință e hotărîtoare pentru destinul națiunii, e chiar lege pentru cezari, care par niște clovni pe lîngă puterea poporului ; vezi în acest sens *Iuliu Cezar)* ; e vorba, desigur, de Octavian Cezar din *Antoniu și Cleopatra,* care spune referitor la esența mulțimii :

Istoria, încă din sorginți ne-nvață
Că cel ce s-a-nălțat, iubit de gloate
A fost cînd jos căzu ; și prăbușitul,
Lipsit de dragostea ce-o meritase,
O dobîndește iar cînd nu conduce.
Mulțimea-mi pare-asemenea cu floarea
De nufăr rătăcind pe ape : valul
O poartă sus și jos, însă zbătaia
O smulge și cufundă pîn' la urmă.

(scena 4, Actul I)

Scanned with CamScanner

Aşadar, departe de noi gîndul de a fi „epuizat" prin intuiţie creatoare toate regulile infraesteticii shakespeariene. Interesantă rămîne utilitatea unei astfel de cercetări, a cărei fructuoasă introducere, vrem să sperăm, o facem noi aici. Să vedem acum ce alte roade ne oferă infraestetica explicită a lui Shakespeare.

Lumea ca teatru

La baza concepţiei teatrale a lui Shakespeare, care în acelaşi timp înseamnă şi concepţia sa despre lume, stă relaţia socio-filosofică lume-teatru. E o relaţie dialectică prin care lumea este văzută ca teatru („nemărginitul teatru-al lumii"), şi, bineînţeles, teatrul ca lume : „Aţi văzut ? spune Ducele surghiunit la vederea nefericitului Orlando. — Nu sîntem singurii nefericiţi. / Căci în nemărginitul teatru-al lumii / Se joacă întîmplări mai dureroase / Decît pe scena noastră". În continuare Shakespeare — prin gura lui Jacques filosoful sau melancolicul — ne dă imaginea completă a acestei relaţii lume-teatru, respectiv oameni-actori, viaţa omului fiind ca o intrare şi o ieşire a actorului din scenă, pe parcurs însă jucînd mai multe „roluri", şapte, cîte acte are „piesa" :

Lumea-ntreagă
E-o scenă şi toţi oamenii-s actori.
Răsar şi pier, cu rîndul, fiecare :
Mai multe roluri joacă omu-n viaţă,
Iar actele sînt cele şapte vîrste. *

Şi Shakespeare enumeră apoi rolurile (vezi *Cum vă place*, scena 7, actul II) : omul „întîi e prunc", „şcolar apoi", „pe urmă-ndrăgostit", „soldat" vine la rînd, „judecător apoi", „ciorapi de lînă poartă-n vîrsta-a şasea", şi, în fine :

În scena cea din urmă care-nchele
Peripeţiile acestui basm,

* Vezi *Cum vă place* în traducerea lui Virgil Teodorescu, în vol. *Teatru*, op. cit.

Scanned with CamScanner

E prunc din nou, nimic nu ține minte,
Dinți n-are, n-are ochi, nici gust — nimic.

Viața omului deci e ca un spectacol, cu „ridicare de cortină", intrare în „scenă", rolul 1, apoi 2..., ieșirea din scenă, urmată de lăsarea cortinei ! Desigur, aici este descris cel mai fericit caz, cînd omul moare de bătrînețe. E ca într-un basm. (Și Shakespeare vede nu numai viața ca un basm, ci și teatrul, cum vom arăta.) Dar omul poate „ieși din scenă" fără să apuce să joace două sau trei roluri și chiar mai multe. Existența lui e ca o peripeție, ca o aventură care se poate termina cu bine sau nu. E un fel impropriu de a spune „se poate termina cu bine". Căci și într-un caz și în celălalt el tot acolo ajunge, tot „iese din scenă". Pentru unii contează cum ies de pe scena lumii, altora le este tot una. Am văzut ce crede Hamlet : „De vreme ce nici un om nu știe ce lasă în urma lui, nu e totuna dacă pleacă mai devreme ?" Hamlet a evocat însă legile peripeției, ale hazardului. „Totul e să fii pregătit", asta contează pentru el (într-o lume a dedublării, a nesiguranței !). Dar Jacques a ales un om obișnuit, iar Hamlet este un om neobișnuit. Și oamenii obișnuiți, orice s-ar spune, joacă roluri pe alte scene din „nemărginitul teatru-al lumii", iar nu pe scena shakesperiană. Mai potrivită cu această „scenă" este imaginea pe care ne-o face Shakespeare despre mecanismul istoriei, în chip de Fortuna, care prezidează spectacolul contradictoriu al lumii și rolurile atît de osebite jucate de același om (conform regulei contrariilor) :

Poetul : Ascultă.
Pe-un munte falnic am închipuit
Fortuna, stînd pe tron ; iar jos, în vale,
Se-nșiră, bune, rele, firi și firi
Ce se căznesc să urce tot mai sus
Pe fața lumii noastre ; printre cei
Ce-o sorb din ochi pe milostiva doamnă
E-un om ca Timon, căruia Fortuna
Îi face semn cu mîna ei de fildeș.
Prin vraja ei, toți foștii lui potrivnici
Sînt robi acum și fameni.

Scanned with CamScanner

Pictorul : E cu tîlc.
Fortuna, tronul, muntele și omul
Chemat din gloata celor ce, din vale,
Își pleacă fruntea muntelui rîpos
Suind spre fericire, cred că-mbie
Și arta mea.
Poetul : Ascultă mai departe :
Toți cei ce pînă ieri i-au fost tovarăși
(Și unii chiar l-au întrecut), cu grabă
Se-ațin pe urma-i, fac pe slujitorii,
Pioase șoapte-i toarnă în urechi,
Zeifică și scara șeii sale,
Și aerul prin el îl sorb.
Pictorul : Și-apoi ?
Poetul : Cînd sub îndemnul toanelor, Fortuna
Își zvîrle-n hău iubitul, toți ciracii
Ce-n urmă-i s-au urcat spre culmi pe brînci,
Să se prăvale-l lasă și nici unul
Nu-l însoțește-n prăbușirea lui.
Pictorul : E-atît de-obișnuit !
Pot să-ți arăt o mie de tablouri
Ce zugrăvesc mai viu decît cuvîntul
A soartei vremuiri. Cu toate-acestea,
Nu-i rău să vadă Timon ce-a văzut
Și-un ochi de rînd : picioarele pe creștet.

(*Timon din Atena*, scena 1, Actul I)

Artistul

Creatorul închipuie un „spectacol“ al lumii în care el joacă chiar rolul Fortunei sau al Timpului :

Răsfăț de-o clipă, veșnic încercare
La buni, la răi, blestem și-mbărbătare,
Greșind, dar și-ndreptînd, străbat în zbor
Eu, Timpul, iarăși, șirul anilor.
Nu mă huliți că-n aprigu-mi avînt
Ani șaisprezece-i las făr' de cuvînt,
Că-mi stă-n puteri doar într-un ceas să nărui
Și legi, și datini, și-alte noi să dărui.

Scanned with CamScanner

Să trec deci cum sînt azi și-am mai trecut
Nainte de-al zidirii început
Și, martor la prefacerea lumească,
Să văd tot ce va fi să se mai nască,
Să sting prezentul plin de foc, să pară
În spusa mea un basm de-odinioară.
Clepsidra-ngăduiți-mi s-o răstorn
Și clipe-atît de grabnice să torn,
Că tot ce-a fost să vi se pară vis *.

(*Poveste de iarnă*, Actul IV)

Creatorului îi stă în puteri tot ceea ce îi stă și Istoriei. El ia pildă de la ea, de la legile ei schimbătoare, și chiar o și întrece. Pictorul și Poetul zugrăvesc chiar subiectul piesei. Ceea ce urmează îi confirmă și nu mai rămîne să aflăm decît morala Fabulei. Așa se întîmplă în viață, un asemenea spectacol poate zugrăvi și artistul. Creatorul face din teatru, respectiv din artă, o lume după chipul și asemănarea lumii văzute ca spectacol. El este stăpîn deplin pe soarta personajelor sale. Poate să-l „scoată" pe Claudius din scena lumii acum sau mai tîrziu, să se întoarcă în timp sau să sară peste timp, să simtă ceea ce simte un om de rînd, „picioarele pe creștet", dar și ceea ce simte un tiran. Artistul poate să întreacă sau să nu întreacă „măsura lucrurilor firești". Hamlet cere actorilor să n-o întreacă, dar el o întrece. Însă creatorul îl judecă prin gura lui Fortinbras și odată cu aceasta spune și adevărul despre „tragica poveste" :

Luați trupurile. Locul le-ar fi fost
Pe-un cîmp de luptă ; n-au aicea rost.

Fortinbras e tînărul, simbolul păcii ce va veni, el este, așa cum *prezice* și Hamlet cu voce de moarte, alesul. Creatorul se detașează deci în final, conform regulei negării negației, de *povestea* sa, *povestea lui Hamlet* și,

* Vezi *Poveste de iarnă* în traducerea lui Ion Vinea, în *Opere*, vol. 11, ELU, Buc., 1963.

Scanned with CamScanner

deşi tragedia este mare, cumplită, totuşi el, ca în toate finalurile tragediilor sale, rămîne fidel propriei infraestetici : priveşte înainte, vizează binele viitor, viaţa continuă, şi are o atitudine profund realistă : el vede cu ochi lucid „sensul" faptelor ce „n-au aicea rost", căci sînt fapte nebărbăteşti, laşe, trădătoare, de intrigi şi bîrfeli, care fac şi mai absurdă moartea lor. Din miile de scene ale lumii, nu aceasta s-ar fi cuvenit să fie scena unde să „joace" Hamlet. Din toţi cei morţi numai el e vrednic — aşa cum spune Fortinbras — „căci dînsul, / În cuvenitu-i loc, de bună seamă / S-ar fi purtat regeşte".

Aşa vrea deci Creatorul : ca opera sa să-şi conţină, ca în finalul piesei *Hamlet*, o parte din judecăţile de valoare, chiar judecata cheie pentru înţelegerea întregii piese, respectiv a vieţii ca spectacol. Această putere a Creatorului, a Geniului, îşi are izvorul în concepţia sa despre lume, pe de o parte, şi în aceea despre rosturile artei, pe de altă parte. Dar Shakespeare ştie că această putere asupra lumii ca spectacol nu înseamnă manifestarea şi înţelegerea geniului ca atare decît în cadrul *comunicării*. Cum poate o minte atît de colosală, care îmbină regula cu lipsa de reguli, măsura cu lipsa de măsură, credibilul cu incredibilul etc., care înseamnă, cu alte cuvinte, însăşi reflectarea istoriei în mişcarea ei dialectică, cum poate deci să aibă audienţă şi înţelegere ? Care sînt aşadar mijloacele ce fac posibilă o asemenea *comunicare*, ca Geniul să se înţeleagă cu Omul de rînd ?

Funcţia închipuirii

Dar să iertaţi, vă rog,
Nevrednicului cuget ce-ndrăzneşte
S-aducă o poveste-atît de mîndră
Pe-aceste biete scînduri. Cum se poate
Să-ncapă-într-un asemenea coteţ
Nemărginirea şesurilor Franţei,
Iar într-un cerc de lemn să-nghesuim
Atîtea coifuri ce-ngrozeau văzduhul
La Azincourt ? Iertaţi ! Cînd pe-un locşor,

Scanned with CamScanner

Un gîrbov semn arată-un milion,
Atunci și noi, doar nule-n marea sumă,
Să vă-nmiim puterea-nchipuirii. *

Numai în *Henric al V-lea*, Shakespeare, cerînd îngăduința să fie el Corul, evocă în debutul actelor această forță extraordinară, mijlocul fundamental al dialogului teatru-spectatori, închipuirea ! Spectatorului i se cere să „împlinească cu gîndu-aceste lipsuri / Și-n fiecare om văzînd o mie, / Vă plăsmuiți închipuite oști". Și mai departe :

Cît despre cai, priviți-i cum 'și-nseamnă
Copita mîndră-n reavănul pămînt.
Că trebuie cu mintea să-mbrăcați
Pe regi în za, purtîndu-i ici și colo,
Sărind deasupra veacurilor scurse,
Strîngînd a vremii trudă într-un ceas.

Spectatorului i se cere deci putere de generalizare, imaginație, fantezie creatoare, dar și, cum vom vedea, cunoașterea vieții și a istoriei. Shakespeare nu vrea să-l ia pe spectator prin surprindere, el îl „avertizează", punîndu-l în gardă cu tot ce are de gînd să facă :

Din Londra regele-a plecat, iar scena,
Dragi spectatori, e-acuma la Southampton.
Acolo, deci, e teatrul, locul vostru.
Vă vom purta de-acolo pînă-n Franța,
Și teferi înapoi vă vom aduce.
Iar ca să treceți bine-ngusta mare
Vom descînta-o, n-aibă supărare
Nici un stomah cu-a noastră înscenare,
Iar piesa vi-o vom pune dinainte
Cînd regele-a plecat, nu mai nainte.

Și tot așa spectatorilor li se cere : „Vă-nchipuiți că l-ați văzut pe rege...", „Lăsați-vă în voia-nchipuirii", „Vedeți-i cum se cațără...", „auziți poruncile", „Uitați-vă la ve-

* Vezi *Henric al V-lea* în traducerea lui Ion Vinea, în vol. *Teatru*, op. cit.

Scanned with CamScanner

lele de in", „Priviți în gînd", măreața flotă „Urmați-o dar, urmați-o ! Și vă prindeți / De pînzele acestor nави cu gîndul", „La lucru gîndul : iată un asediu..." „Vă-nchipuiți acum un timp în care / Crescînde bezne...", „Și-acuma teatrul nostru-i cîmp de luptă...", „priviți, / Și-n mintea voastră, dintr-o parodie / Isprăvi alevea pot să reînvie", „Pe rege-acum îl ducem spre Calais. / E-ajuns acolo. L-ați văzut. Și-acum, / Pe-aripi de gînd purtați-l peste mare", „Lăsați-l să debarce și priviți-l", „Și gîndul are pași atît de mari, / Că-l și vedeți în minte-acum la Blackheath", „Și-acum, priviți, / De gîndul meșter grabnic făurite, / Mulțimile...", „Sărim tot ce s-a mai putut petrece", „Acolo se cuvine să-l urmăm", „Și iar vă chem să fiți... / Cu ochii minții pe pămînt francez" etc.

„Puterea închipuirii" este puntea de legătură care îl leagă pe artist de spectator și invers. În general închipuirea solicită mai ales două simțuri : văzul și auzul, simțurile teoretice sau estetice, cum le numește Hegel, ale omului. Shakespeare își îndeamnă spectatorii cu : „Priviți", „Auziți". El îi îndeamnă de fapt să fie *coautorul piesei,* să închipuie cu gîndul un spectacol audiovizual de natură cinematografică. Shakespeare îi prezintă pe „aceste biete scînduri" o piesă de teatru, iar spectatorului îi cere să „vadă-audă" un film ! Desigur că dacă ar fi existat azi Shakespeare, ar fi fost un mare cineast. El își închipuia un tip de spectacol pe care numai arta filmului, prin montajul ei complex, i-l putea satisface. Ecranizările după piesele lui Shakespeare sînt o mică dovadă în acest sens. O mică dovadă am spus, pentru că nici o ecranizare după Shakespeare, fie ea făcută de Olivier, Welles, Zeffirelli, Kozințev etc., nu se ridică la valențele spectacular-filosofice ale operei lui, care rămîne în esență teatru. Căci Shakespeare e un mare dramaturg care a gîndit cu mijloacele specifice artei teatrale, și nu un mare cineast, cum probabil ar fi fost azi, și dacă ar fi fost poate că s-ar fi simțit mîndru să semneze *Cetățeanul Kane, Ivan cel Groaznic* sau oricare din filmele lui Visconti sau Fellini. Căci cu siguranță că filmele sale n-ar fi arătat ca piesele sale. Altele ar fi fost

Scanned with CamScanner

mijloacele. Toate ecranizările după opera lui, făcute pînă în prezent, puse față în față cu piesele sale sînt mult mai sărace, ori sînt teatru filmat, ori adaptări libere, prețioase. Ceea ce-i lipsește unei astfel de ecranizări — și aceasta ține de natura filmului, ca element de mass-media — este tocmai posibilitatea pe care o oferă teatrul spectatorului, aceea de a-l face *coautor* al spectacolului, de a-i solicita participarea vie, directă, de a crea deci *aici* și *acum* o adevărată comunicare, un dialog nemijlocit. *Henric al V-lea*, filmul lui Laurence Olivier, este poate ecranizarea cea mai izbutită a piesei cu același titlu a lui Shakespeare, întrucît actorul englez a păstrat prologurile, a solicitat spectatorului aceeași participare vie, făcînd același apel la închipuire etc., păstrîndu-se prin urmare în litera și spiritul piesei lui Shakespeare. Filmul e izbutit pentru că e teatru filmat. Paradoxal, dar aici stă valoarea lui. Olivier a știut că esența artei lui Shakespeare este legată de comunicarea specifică acestui teatru, de tip didactic, în sensul înalt al acestui cuvînt. Ca Geniul să fie înțeles, Shakespeare s-a folosit de infraestetica sa explicită. La fiecare pas îi dă spectatorului explicații, îi dă „pre limba lui" cheia înțelegerii acțiunii și a sensurilor legate de ea. Alteori îl lasă singur să înțeleagă, să deducă, cu alte cuvinte, să participe. Unul din mijloacele prin care el îi face spectatorului această *educație aleasă* este deci „puterea închipuirii", faptul că Shakespeare se bazează tocmai pe această capacitate fundamentală a omului, care este închipuirea, gîndul cu aripi de vis, ochii minții, imaginația, puterea de generalizare, fantezia creatoare etc. Cum am văzut însă, apelul la închipuire înseamnă totodată apelul la *gîndirea* spectatorului, la acea participare care să-l facă cu adevărat coautorul spectacolului.

Participarea conștientă

Participare înseamnă implicare și distanțare în același timp. Posibilitate de a uita de tine, de a fi prins de închipuire, și de a reveni la sine, de a te distanța de con-

Scanned with CamScanner

venție. Capacitate deci de a te „lăsa în voia închipuirii" și de a-ți pune în același timp mintea la contribuție : „La lucru gîndul" ! Tot teatrul lui Shakespeare este o metodă de educare aleasă a publicului, el avînd deci o funcție marcat formativă. Metoda aceasta o va imita, întru totul aproape, Brecht mai tirziu. Shakespeare vine către spectator, și, cu mijloace deloc școlărești, didacticiste, ci, dimpotrivă, foarte rafinate, așadar cu mijloace înfraestetice, face publicului spectator o adevărată educație estetică. Îl învață să participe conștient la creație ! Or, aceasta este tot una cu a-l învăța să cunoască regulile teatrului, a-l face să știe să distingă convențiile spectaculare. Tot timpul îl conduce, îl testează, îl consultă, îl cheamă, îl respinge, îl ia ca martor, îl învață să urască sau să iubească, cu un cuvînt îi dă posibilitatea de a se transpune în pielea Creatorului, dar și, în același timp, de-a lungul unui spectacol, bineînțeles, de a se gîndi la pielea sa, de a se privi altfel pe sine și, în fond, de a înțelege poate mai bine lumea în care trăiește.

Cînd Richard vine la rampă și spune : „Mi-am pus în gînd să fiu un ticălos", ce trebuie să înțeleagă spectatorul ? Că trebuie să-l „urmeze" pe Richard sau nu ? Să fie părtaș la mîrșăviile lui, cucerit de consecvența logicii de fier a Răului, sau să-și ia „măsuri de precauție", să vadă, să aștepte, să-și conștientizeze așadar stările ? Ce să înțeleagă el din faptul că pas cu pas Richard i se confesează, îl ia drept martor al faptelor „mîrșavului dublu joc" și-i încredințează tainele cele mai ascunse ? Ce vrea de fapt autorul de la el ? Să participe conștient la creație ! Să înțeleagă că în fond aici este vorba de o *convenție necesară* (rafinat-spectaculară, e drept, nu chiar dată de-a gata ca în *Henric al V-lea*, de pildă). Așadar spectatorul — pentru a înțelege *demonstrația întru ceva* — va trebui să participe conștient la *dialectica vicleniei* lui Richard. Or, aceasta nu se poate realiza în lipsa spectatorului. Și Shakespeare are nevoie deci — pentru a realiza dialectic această viclenie — de spectator. Dar Shakespeare *știe*, pe cînd spectatorul mai puțin sau deloc. El trebuie inițiat. Trebuie învățat să participe con-

Scanned with CamScanner

ştient. Cînd va învăţa aceasta, sigur opera îşi va atinge ţelul cel mai important al ei, căci sensurile sale vor fi înţelese şi *demonstraţia* nu va fi în gol, ci cu adevărat va fi *întru ceva* ! Prin urmare, ce vrea Shakespeare de la spectator cînd Richard i se adresează direct cu : „Mi-am pus în gînd să fiu un ticălos" ? Să înţeleagă faptul că totul se bazează din capul locului pe o *convenţie* (necesară), că în spatele atitudinii aparent paradoxale a lui Richard se *urmăreşte* ceva. Ce ? Să i se arate că Richard e un ticălos, într-adevăr, aşa cum declară ? Dar un „adevărat" ticălos, adică unul din viaţă, niciodată nu va striga în gura mare că-i un ticălos şi nici nu va destăinui ce intenţii criminale are ! Aşadar, se va întreba probabil spectatorul — şi acesta e un prim pas important al participării sale conştiente — aici e un dedesubt, o „şmecherie", se urmăreşte un scop, sigur ceva nu-i în regulă etc. E cumva o cursă, vrea să mă păcălească cineva ? Dar stai, ăsta din faţa mea e un personaj, nu un om ! Şi totuşi de ce acest personaj spune tot ce gîndeşte, şi gîndeşte ca un ticălos, şi chiar făptuieşte ce spune ?! Desigur, e un ticălos ieşit din comun, neobişnuit, un tipar al Răului, va înţelege spectatorul mai apoi. De ce Richard este numai în faţa mea el însuşi şi faţă de celelalte personaje poartă măşti ? Ce trebuie să fac deci ? Richard o ia înaintea tuturor. Este cel dintîi care aduce vestea morţii lui Clarence, este cel dintîi care dă poveţe, care precede cu vorba faptele etc. Şi tot el, ca un om cu mare experienţă de viaţă, vine şi îmi vorbeşte despre viclenia lumii, despre răul din societate, şi mă pune în gardă în acest sens. Şi tot el se autoînvinovăţeşte şi recunoaşte că pare ceea ce de fapt nu e. Se poartă cu noi de parcă ar fi un om bun ! El este un dedublat printre personaje, dar în faţa mea nu, odată ce-mi mărturiseşte că-i un dedublat ! Sau aceasta este chiar esenţa vicleanului : să pară sincer ? În felul acesta vrea să se dezvinovăţească, să-l absolv poate de orice vină, de orice păcat ! Vine la mine cu tot felul de „teorii" şi vrea să-l înţeleg ! Da, asta urmăreşte el, să-l înţeleg ! Căci dacă l-am înţeles, e sigur, probabil, că l-am şi iertat ! Acesta-i de fapt un fel mîrşav de dezvinovăţire...

Scanned with CamScanner

Și gîndurile spectatorului se desfășoară astfel în continuare dacă urmează indicația : „La lucru gîndul". El nu numai că participă prin implicare, urmîndu-l cu închipuirea pe Richard, cît și prin ceea ce vede și aude că se petrece pe scenă, dar și prin distanțare, latura conștientă a participării. Participarea e o unitate contradictorie între afect și intelect. Cînd spectatorul se lămurește ce e cu Richard, cînd pricepe tipul respectiv de convenție, atunci are loc adevăratul *efect de distanțare,* cum va numi Brecht acest fenomen. La Shakespeare însă metoda aceasta e mai elastică, mai rafinată, actorul e una cu personajul, trăirea e mai vie. E un mod infraestetic de distanțare, pe cînd la Brecht este unul didactic, ca o replică la „munca actorului cu sine însuși" preconizată de Stanislavski.

Folosind convenția dedublării, a destăinuirii gîndurilor diabolice făcute spectatorului de un personaj ca Richard, Iago, Edmund etc., Shakespeare își definește teatrul ca participare deliberată a spectatorului ; distanțarea se recunoaște infraestetic la tot pasul și faptul ca atare nu permite spectatorului să se implice total, uitînd de sine, în desfășurarea acțiunii : în felul acesta scopul teatrului e unul etic, superior moral, căci spectatorului i se facilitează chiar din capul locului participarea, prin înțelegerea prevestirilor, deosebirilor și asemănărilor, contradicțiilor, ajutat fiind mai ales să distingă răul de bine ; el este „obligat" să fie de partea binelui tocmai pentru că, paradoxal, „uneltește" împreună cu unul ca Richard sau Iago. Or aceasta este dialectica cunoașterii, care implică înțelegerea, și ea înseamnă, în cazul respectiv, ruperea de Rău, părăsirea lui odată ce intră în joc forțele binelui. Adevărata înțelegere nu poate duce la iertarea ticăloșiilor unuia ca Richard la absolvirea de păcate ! Dimpotrivă ! Dar, totodată, spectatorul astfel inițiat nu va mai confunda personajul fictiv, tiparul Răului, cu un ticălos real. Acesta e cîștigul fundamental. Adică : înțelegînd *convenția necesară* spectatorul îl va suporta cu plăcere (estetică) pe Richard și faptele lui odioase. Atunci, poate, nu Othello i se va mai părea naiv, ci însuși Iago.

Scanned with CamScanner

Perenitatea teatrului shakespearian, forța sa de penetrație, popularitatea de care se bucură, veșnica sa tinerețe vin în cea mai mare măsură din marele său respect pentru spectator, mai axact, din talentul enorm pe care Shakespeare l-a pus în slujba găsirii celor mai adecvate, fascinante și tulburătoare căi de comunicare cu spectatorul, și, de asemenea, din faptul că la baza infraesteticii sale, a concepției lui despre teatru, stă participarea conștientă a spectatorului, cu parte egală la creație, la realizarea artei spectacolului. Această concepție este „trădată" de urme infraestetice explicite ca : „La lucru gîndul", „Priviți, în gînd", „Urmați-o dar, urmați-o... cu gîndul" etc. Autorul cere deci sprijin total spectatorului, și afectiv și intelectual. Dacă lumea este văzută ca spectacol și teatrul trebuie văzut ca lume. Or, arta își dovedește „slăbiciunea", ea este o proiecție reflectorie limitativă și limitată, o „mutilare" a continuității lumii (vezi *Teatrul ca dialectică a mișcării).* Shakespeare știe că o reflectare adevărată nu se obține decît prin participarea vie a spectatorului, că spectacolul nu se *naște* decît în *prezența* lui. Și nu o prezență în sine, neutră, statică, ci una vie, dinamică, conștientă. Atunci arta este în *întregime* ea însăși, teatrul respiră, trăiește, e o lume ! Și totul vine din marea încredere pe care o are Shakespeare în capacitatea de participare, cu închipuirea, cu gîndul, a spectatorului. Shakespeare îi acordă spectatorului iluzia adevărată și vie că fără el, fără ca el să „împlinească cu gîndu-aceste lipsuri", spectacolul nu ar fi întreg ! Shakespeare a prevăzut deci infraestetic această co-participare, dîndu-i deplina satisfacție spectatorului că este coautor al creației ! În cazul unei ecranizări ca cea a lui Olivier cu *Henric al V-lea,* această satisfacție e mult diminuată. Într-adevăr, și acolo ni se spune despre flotă : „Urmați-o dar, urmați-o ! Și vă prindeți / De pînzele acestor năvi cu gîndul". Numai că imaginea ne arată flota și navele ei, spectatorul le *vede* (pleonastic) pe ecran, spectatorul de teatru, cel care trebuia să se prindă „de pînzele acestor nave cu gîndul" a murit, lui i se oferă acum o imagine de-a gata, el nu mai participă conști-

Scanned with CamScanner

ent, nu mai trăiește satisfacția de a fi coautor al creației, căci a devenit comodul spectator de film, unde mai mult primește decît dă, iar uneori nu i se cere să dea nimic. În schimb, Shakespeare nu-l lasă o clipă în pace, nu-l scapă din mînă, nu-l lasă să stea liniștit pe scaunul său. Mereu îl solicită afectiv și intelectual, mereu îi cere — și o face în chipul cel mai nemijlocit cu putință — să fie *aici* și *acum*. Arta spectacolului modern, învățînd această lecție a infraesteticii shakespeariene, merge pînă acolo încît îl înglobează pe spectator în spectacol, făcînd să dispară granițele scenă-sală !

Modestia Geniului se vede în relația sa cu spectatorul. Shakespeare nu are un alt stăpîn decît pe el, pe spectator. Spectatorii sînt aceia care îl judecă, de aceea marea sa cerință, ceea ce le cere el cel mai mult și mai mult este bunăvoința lor :

> Și drept prolog vă cer bunăvoință :
> Să fie piesa noastră ascultată
> Cu gînd senin și blîndă judecată.

Iar în *Epilogul* piesei *Henric al V-lea*, Shakespeare repetă rugămintea din prolog :

> Povești de-acestea au mai luat ființă
> Pe-a noastră scenă. Fie deci primită
> Și cea de astăzi cu îngăduință.

Ni se poate replica faptul că acesta este un mod subtil de a-i cîștiga pe spectatori, dar mai ales de a cîștiga bunăvoința Cenzurii vremii, așa cum au procedat mai toți artiștii, care își închinau piesele protectorilor lor, precum Racine. Nimic mai fals cînd ne gîndim la Shakespeare, căci el și-a făcut un *program estetic* din acest mod de comunicare cu spectatorul, și pe care îl găsim — exprimat fie implicit, fie explicit — în numeroase urme infraestetice ale operei sale. El a făcut din coparticiparea spectatorului *un mod de a fi al teatrului*, un mod de a existența al creației sale și care dă specificul acestei creații. Cu alte cuvinte, creația lui Shakespeare trăiește tocmai

Scanned with CamScanner

prin acest mod infraestetic de a prevedea — „măsura" e conținută în replici, monologuri, dialoguri etc. — tipul specific de comunicare cu spectatorul. Ceea ce, așadar, cere Shakespeare spectatorilor săi nu este un „subterfugiu", ci face parte implicită din creație, din stilul operei sale, din originalitatea ei. Acest dialog continuu cu spectatorul — prin intermediul creației — constituie dimensiunea fundamentală a concepției sale despre teatru și presupune participarea conștientă a spectatorilor. Or, ea nu poate exista atîta timp cît nu există un sentiment reciproc de prețuire, de venerație, ca un har al cinstirii Creației. În ceea ce îl privește, se poate spune că Will îl avea din plin, dăruindu-l cu sîrg și spectatorilor, și teatrului, și actorilor săi :

O, de m-ar duce-o muză de văpaie
În cerul luminos al poeziei,
Teatrul un regat, actorii prinți
Și regi măreața scenă s-o privească.

Teatrul nu este o lume oarecare, ci un regat. Actorii sînt prinții lui, iar regii — spectatorii. Măria sa, spectatorul. El este cel care întregește cu spor munca „nevrednicului iconar", ce se străduiește să-i „restituie" o lume care nu prinde viață decît prin prezența sa :

Deci tot omul,
Și nobil și de rînd, să vadă poate
Cum dat-am eu, nevrednic iconar,
Ceva din al lui Harry chip, în noapte.

Deci tot omul — și nobil și de rînd — este Spectatorul lui Shakespeare. Acestui spectator — fără discriminare — el îi acordă întreaga deferență și-i cere să-l asculte „cu gînd senin și blîndă judecată". Căci aici stă adevărata putere în aprecierea unei piese, în acest calm echilibru se găsește obiectivitatea judecăților de valoare. Însă Shakespeare îi cere această „îngăduință" — „bunăvoința pentru o piesă bună" — nu ca un „milog", ca un umil, ci cu modestia unuia care cere totodată să fie la rîndu-i cinstit. Și Shakespeare ne-o spune răspicat, nu în chip de

Scanned with CamScanner

Cor, prin care de obicei vorbește autorul însuși, ci prin intermediul unui personaj :

Rosalinda : Nu-i în obicei ca o eroină s-apară în epilog, dar oricum, nu e mai rău decît atunci cînd în epilog apare un erou. (...) Vă dați seama în ce încurcătură mă aflu eu care, nefiind potrivită pentru un epilog, nu vă pot cere bunăvoința pentru o piesă bună. Nu sînt îmbrăcată ca un milog, așa că nu mi-ar sta bine să-ntind mîna.

(Cum vă place, Epilog)

E mai mult decît limpede exprimat în infraestetica lui Shakespeare că respectul și silința întru întregirea creației trebuie să fie reciproce. Și nimeni, credem, nu se îndoiește că Shakespeare nu și-ar fi pus în fapta aceasta tot zelul de care a fost în stare. După ce ne spune subiectul piesei *Romeo și Julieta,* în finalul prologului ne asigură :

Ne-om strădui, de-avem îngăduință,
Ce n-am brodit să dregem prin silință. *

Izbutirea unei creații, așadar, depinde și de „îngăduința" celui căruia îi este adresată, adică atunci cînd „silința" este „încurajată" de o participare vie, adevărată, semn că autorului i se acordă respectul cuvenit (și totodată „credit"). Nu avem de a face aici deci cu vreo „formulă de politețe", cu vreo „floare de spirit", cu vreun paravan de circumstanță sau vreo precauție ironică, ci este vorba tot de o convenție necesară, care pregătește o complexă comunicare.

Shakespeare știe ca nimeni altul că nu există *un* Spectator, deși aici e luată în mod generic și teoretic expresia „Măria sa, Spectatorul". Ci *spectatori.* De aceea „îngăduința" pe care o cere Creatorul „lumii" Spectatorului nu poate fi o simplă metaforă de curtenie, ci reprezintă funcția formativă cea mai importantă a teatru-

* Vezi *Romeo și Julieta* în traducerea lui Virgil Teodorescu, în vol. *Teatru,* op. cit.

Scanned with CamScanner

lui său, o funcție de cunoaștere deci care face educația estetică a spectatorilor. Și această funcție de mare originalitate — face corp comun cu teatrul său, este ea însăși creație. Spectatorii sînt educați direct prin artă, nu mijlocit, prin discursuri moralizatoare. Cînd Hamlet face educația estetică a actorilor, o face deopotrivă și pe cea a spectatorilor — însă o face în chip de personaj. „Secvența" actorilor este introdusă de Shakespeare cu un scop precis, ea făcînd parte din logica lăuntrică a piesei, dezvăluind o funcție importantă a artei spectacolului, aceea de a dezvălui adevărul, care prin alte „metode" ar rămîne îngropat. Claudius „mărturisește" în fața „spectacolului", ceea ce n-ar mărturisi probabil sub cazne groaznice. Prin urmare, cînd Hamlet îi sfătuiește pe actori, le spune ce înseamnă măsura în arta spectacolului, exprimînd în fond principiile de bază ale poeticii clasice, o face prin mijlocirea infraesteticii, ca o parte organică a creației, și nu o face în afara operei, cu mijloace extra-estetice. Spectatorii află o serie întreagă de informații despre arta spectacolului, despre rostul teatrului etc. fără să fie scoși în afara acțiunii, ci, dimpotrivă, ceea ce află ei în chip teoretic *acum* vor vedea mai *încolo* pus în practică, materializat. Este aici o educație teatrală practică, o lecție-școală în plin spectacol, cu metodele cele mai rafinate ale artei scenice. Desigur, Shakespeare nu vrea să dea această „lecție" Spectatorului, ci unor spectatori ! Pentru Spectator el are cea mai adîncă prețuire, aflîndu-se în mijlocul inimii sale, ca Horațio pentru Hamlet. Spectatorul este înzestrat cu o mare putere de înțelegere și de cunoaștere, îi merge mintea, imaginația funcționează în plin, știe cînd să rîdă, cînd să fie trist, cu alte cuvinte e un *spectator ideal*. Un adevărat coautor. Și astfel de spectatori educați, rari, există. Un spectacol merită să fie dat și în fața a numai unuia din acești spectatori, întrucît unul dintre aceștia prețuiesc cît toți ceilalți nepricepuți la un loc :

Hamlet : Dar întrecînd măsura, sau neîmplinind-o, chiar dacă îl faci să rîdă pe cel nepriceput, nu poți decît să-l amărăști pe cel cu pricepere sănătoasă ; iar ju-

Scanned with CamScanner

decata acestuia unul, se cade să recunoşti, trebuie să precumpănească un teatru întreg de alde ceilalţi.

(scena 2, Actul III)

În acel *unul* dintre spectatori îşi pune nădejdea Creatorul şi-şi dă silinţa să-l mulţumească. Căci sînt spectatori şi spectatori, aşa cum sînt actori şi actori :

Hamlet : Iar cei ce fac pe paiaţele, să nu spună un cuvînt mai mult peste ce este scris ; căci sînt unii care se apucă să rîdă, ca să facă o liotă de spectatori nerozi să rîdă şi ei, deşi tocmai atunci se joacă o scenă importantă la care lumea ar trebui să ia aminte.

(scena 2, Acţul III)

Desigur, o sală plină cu spectatori ideali nu există. De aceea Shakespeare face educaţia teatrală a spectatorilor : tocmai în numele acelui spectator ideal, fie el nobil sau om de rînd, căruia îi cere sprijinul, respectul, pentru care, la rîndul său, îşi dă silinţa să nu-l dezamăgească. Prin însuşi faptul că Hamlet îi sfătuieşte pe actori şi le cere unora să n-o ia razna, numai ca s-o facă pe placul unei liote neroade de spectatori, Shakespeare practică cea mai directă educaţie teatrală, avertizîndu-i de-a dreptul pe aceştia din urmă. Spectatorii nu sînt aleşi pe sprînceană, la teatru intră oricine are bilet. O sală plină cu spectatori poate reprezenta în mic însăşi societatea, cu variaţia ei de indivizi, buni şi răi, firi şi firi. O magistrală prezentare a acestei galerii, o imagine reprezentativă a „participării“ sau „nonparticipării“ la spectacol a diferitelor categorii de spectatori, imaginea deci a „spectacolului“ sălii şi a ceea ce ar trebui să fie de fapt adevărata participare, ne face Shakespeare în *Prologul* piesei *Henric al VIII-lea :*

Nu vă îndemn să rîdeţi de-astă dată ;
Povestea mea e tristă,-nfricoşată,
Măreaţă, cu-ntîmplări de-amaruri pline
Ce-au să vă smulgă lacrimi şi suspine.
Cei milostivi, de-or socoti cu cale,

Scanned with CamScanner

Pot plînge-n voia lor cu-adîncă jale.
Iar cei ce banu-şi dau, rîvnind să vadă
Doar fapte ce nu-ngăduie tăgadă,
Au să petreacă-aşa cum vor dori ;
Cei ce bătut-au drumul pînă-aci,
Să judece, după o scenă-două,
De-i rea ori bună-această piesă nouă,
Vor cîştiga-ntr-o oră însutit
Bănuţul dat. Doar cei care-au venit
Cu gînd să facă haz fără perdea
Vor fi dezamăgiţi : nu vor vedea
Nebuni şăgalnici cu pestriţ veşmînt,
Ciocniri de spade fluturînd în vînt.
De-ar fi să punem fără socoteală
Războiul, a nebunului sminteală
Şi faptele măreţe împreună,
Atuncea am preface în minciună
Tot gîndul nostru, adevărul tot.
Şi-astfel ne-ar părăsi, aşa socot,
Prietenii-nţelepţi. Deci, de se poate,
O, voi, cei mai de frunte din cetate,
Să fiţi cu tot atita luare-aminte
Precum v-ar trece-aievea dinainte
Alaiul celor despre care noi
Vă povestim : norod, curteni de soi...
Şi-ntr-o clipită, veţi vedea năpasta
Cum surpă fala şi mărirea-aceasta.
Şi de veţi rîde ? Ei, din cînd în cînd
Pe mire-l vezi la nunta lui plîngînd. *

Adevăratul spectator este deci un *prieten înţelept*. Numai un astfel de spectator este capabil să nu răstălmăcească faptele, să nu participe la creaţie alandala, „fără socoteală“, şi să înţeleagă aşadar „tot gîndul nostru, adevărul tot“. Ideal ar fi ca toţi spectatorii să fie asemenea acestui prieten înţelept, să acţioneze de parcă ar fi unul singur, Spectatorul. Atunci, într-adevăr, între Creator şi Spectator se poate pune semnul egal, căci deopotrivă sînt

* Vezi *Henric al VIII-lea* în traducerea lui Dan Grigorescu, în *Opere*, vol. 11, op. cit.

Scanned with CamScanner

de cîştigaţi : numai astfel opera va trăi la adevărata ei valoare, iar cel care o percepe „va cîştiga într-o oră însutit". Participarea conştientă a spectatorului este condiţia de bază a *fiinţării* operei ca atare şi deci a deplinei comunicări, fiindcă ea se realizează în numele a ceea ce exprimă „tot gîndul nostru, adevărul tot".

De aceea Shakespeare „apelează" la spectatorii „cei mai de frunte din cetate", fie ei oameni de rînd sau nobili, ca la Spectatorul ideal. Numai prietenii înţelepţi au priceperea şi bunăvoinţa de a *lua aminte* la ceea ce se petrece pe scenă ; dar mai ales la ceea ce *nu* se petrece pe scenă, de a întregi cu gîndul deci ceea ce doar li se *povesteşte* (ca tot ceea ce văd — şi li se cere să vadă cu ochii minţii — să fie aievea, ca în viaţă).

Asemenea urme infraestetice ne fac dovada de netăgăduit a concepţiei lui Shakespeare — foarte asemănătoare în această privinţă cu aceea a lui Caragiale —, după care creaţia este imperfectă, are lipsuri, fisuri incontrolabile etc., că Iconarul în strădania lui poate exprima „adevărul tot" (Adevărul Total) numai cu ajutorul prietenului înţelept, chemat să „împlinească cu gîndul aceste lipsuri". Arta nu poate să exprime tot, iar creatorul este un Demiurg cu posibilităţi limitate. Ceea ce însă îl face pe Shakespeare să fie un autor total, să fie Artistul, aşa cum i-am făcut noi portretul, este faptul că a înţeles esenţa comunicării, că a legat creaţia sa în modul cel mai nemijlocit de spectator, prin funcţia închipuirii reuşind să obţină o participare cît mai ideală din partea lui (în măsura în care şi spectatorul se „lasă în voia închipuirii", adică în măsura în care se „lasă" format !). Astfel şi imposibilul devine posibil şi lipsa de reguli devine regulă. Orice se poate şi creatorul devine stăpînul absolut al „lumii", al „scenei".

Marea genialitate a lui Shakespeare a fost aceea, mai ales, că a ştiut să-l pună din capul locului în ecuaţia creaţiei sale pe Spectator, acordîndu-i astfel operei enorma şansă a unei deschideri perfecte căci perfecţiunea operei stă şi în măsura în care prietenii înţelepţi întregesc, rotunjesc (şi chiar fac gest de adevăraţi creatori) cu

Scanned with CamScanner

gîndul și sufletul ceea ce Artistul, nota bene, *spune* că nu se poate exprima, *descrie* că nu se poate descrie, *înfățișează* că numai cu ochii minții se poate vedea etc. Opera lui Shakespeare este plină de urmele înfraestetice ale unei atari concepții, făcîndu-l pe spectator să participe conștient la crearea *adevăratului* spectacol, ce e format nu numai din spectacolul care se vede pe scenă, ci și din cel care nu se vede decît cu ochii minții, care se află deci în mintea spectatorului. Cînd, după șaisprezece ani, cei doi regi din *Poveste de iarnă*, Leontes și Polixen, și respectiv Camil, care l-a însoțit pe Polixen în fuga lui de la curtea Siciliei, se reîntîlnesc, Shakespeare evită să înfățișeze spectatorilor această tardivă și mult dorită reîntîlnire. Nu ne-o arată, căci un astfel de moment este de nedescris, arta nu i-ar putea da grai, întrece posibilitățile ei, reprezentarea scenică a momentului ar fi cu mult sub spectacolul pe care și-l poate închipui și îl poate trăi în mintea lui spectatorul. Ochii minții dau tabloului acesta mai multă viață decît „imaginea" ca atare (teatrală sau chiar filmică). E un mod subtil deci, care stă tot în posibilitățile nelimitate ale Artistului, de a „forța" participarea conștientă a spectatorului întru desăvîrșirea creației doar prin *descrierea* scenei. Astfel, Leontes și Camil, după cum spune :

Gentilomul : Se uitau țintă unul la altul și în așa fel, încît ochii lor păreau că-și ies din orbite. Era o adevărată poveste în mutismul lor, iar în gesturi — un grai întreg. Se uitau ca și cum ar fi auzit despre o lume nimicită sau reînviată. Pe chipuri li se citea minunea văzută, dar cel mai încercat observator n-ar fi putut spune dacă exprimau suferința sau bucuria. Dar fie una, fie cealaltă, erau de gradul cel mai înalt. (...)

Al doilea gentilom : Oracolul s-a adeverit, fiica regelui a fost găsită. Atîta bucurie a izbucnit în ceasul acesta al minunilor, încît nici poeții n-ar fi în stare să-i de-a grai.

Și mai departe, „reportajul" sună astfel :

Al treilea gentilom : Ați putea să jurați că vedeți tot ce auziți, atît de bine se potrivesc toate dovezile. (...)

Scanned with CamScanner

Ați fost de față la întîlnirea celor doi regi ?

Al doilea gentilom : Nu !

Al treilea gentilom : Ai pierdut un spectacol pe care trebuia negreșit să-l vezi și care nu poate fi descris. Ai fi putut vedea cum o bucurie încununa pe cealaltă (...) Și-au îndreptat privirile spre cer, și-au ridicat mîinile, chipurile li s-au schimonosit în așa fel încît nu-i mai puteai recunoaște după trăsăturile feței, ci numai după veșminte. (...) Niciodată n-am mai auzit de o asemenea întîlnire. Nici o povestire nu o poate reda, cuvintele sînt neputincioase să o descrie.

Al doilea gentilom : Dar ce s-a întîmplat cu Antigon cel care a dus copilul ?

Al treilea gentilom : Și asta parcă ar fi fost un basm de demult, în care sînt atîtea de povestit, pînă ce crezarea ațipește și nici o ureche nu-l mai ascultă. El a fost mîncat de un urs. Așa povestește fiul păstorului...

Și Shakespeare nu mai repetă aici decît în treacăt povestea morții lui Antigon și a scufundării corăbiei și a însoțitorilor lui, pe care spectatorii au auzit-o chiar din gura păstorului în scena 3, Actul III, folosind — acolo unde teatrul se dovedește prea sărac pentru a înfățișa scene ieșite din comun, procedeu folosit încă de Sofocle în *Antigona* sau de Seneca în *Medeea* — mijloacele povestirii, ale descrierii poetice sau ale prozei, așadar bazîndu-se pe forța de sugestie a cuvîntului, deși minunea, paradoxal, „Nici o povestire nu o poate reda, cuvintele sînt neputincioase să o descrie". Aici, desigur, se face din nou apel la „puterea închipuirii" : spectatorul trebuie să-și reprezinte ceva ieșit din comun, ca transformarea la față a celor doi regi, care nu mai puteau fi recunoscuți decît după veșminte, sau un întreg spectacol dintr-o frază ce concentrează limita trăirilor omenești : „Era o adevărată poveste în mutismul lor, iar în gesturi — un grai întreg". Ce spectatori ar trebui să fie cei care ar putea fi în stare să „reacționeze" pe măsura dorințelor lui Shakespeare, să perceapă inefabilul artei ? O spune în continuare *Primul gentilom :*

Scanned with CamScanner

Măreția acestei scene merita să aibă un public de regi și de prinți, căci de asemenea actori a și fost jucată.

Apoi ni se descrie cum, deodată, Perdita (care lua aminte la ce se istorisea despre moartea mamei ei, regina) :

Al treilea gentilom : A dat un strigăt și a izbucnit în lacrimi de sînge. Pot spune că și inima mea plîngea cu lacrimi de sînge. Și oamenii cu inima cea mai împietrită s-au schimbat la față. Unii au leșinat. Toată lumea plîngea cu hohot. Dacă întreaga omenire ar fi putut vedea acest lucru, durerea ar fi fost obștească.

Personajul acesta este deci în stare *să descrie* stări de nedescris, să realizeze cu ajutorul cuvintelor, ca un reporter sui-generis, o imagine a durerii de proporții planetare și chiar, probabil, cosmice. Și totul este posibil tocmai prin imposibilitatea întregii omeniri de a „participa" direct la acest spectacol. Azi, cu ajutorul televiziunii, omenirea întreagă ar putea lua parte la un asemenea spectacol al durerii, la un eveniment ca cel legat de războiul din Vietnam etc. Dar tot în mod indirect, prin intermediul unui mijloc de comunicare în masă, deși se spune, paradoxal, că sîntem în „emisie directă", în fond fiind vorba și aici de o „regie de transmisie", deci care implică subiectivitatea celor care fac transmisia respectivă. Încă o dată se dovedește, așadar, forța de penetrație a cuvîntului, puterea lui de a crea un „spectacol" de nereprezentat cu ajutorul imaginii. Pe de altă parte însă participarea vie, directă, nemijlocită, la un „spectacol al minunilor", este indispensabilă unei trăiri adevărate, căci înseamnă în fapt acumularea de experiență de viață și de „cunoștințe folositoare", așa cum o spune Shakespeare în încheierea dialogului dintre cei trei gentilomi :

Primul gentilom : Cine oare nu s-ar duce acolo, cînd are cinstea de a fi poftit ? Oriunde ne-am uita, am da cu ochii de o nouă minune. Am putea pierde prin ab-

Scanned with CamScanner

sența noastră o mulțime de cunoștințe folositoare. Să mergem.

(scena 2, Actul V)

Ei se duc acum să vadă ceea ce și spectatorul va vedea, ceva deci ce teatrul prin mijloacele sale poate reprezenta : trucul de a vedea o Hermionă atît de asemănătoare cu cea adevărată, cu regina care se știa că a murit în urmă cu șaisprezece ani, încît dacă sculptorul care a lucrat mulți ani la această operă „ar fi fost nemuritor și ar fi putut da viață lucrării sale, ar fi luat naturii clientela, atît de bine se pricepe să o imite". Dar cum nu a fost un asemenea sculptor nemuritor, nici Hermiona nu a murit atunci, ci a rămas în viață... ca să reînvie ! Povestea de iarnă are deci o morală, care se leagă extraordinar de însăși definiția mitului, așa cum o dă Mircea Eliade : „suma cunoștințelor folositoare".

Tematica și cronicile

O altă condiție a co-participării, a legăturii dintre Creator și Spectator stă, pe de o parte, în accesibilitatea tematicii shakespeariene, iar, pe de altă parte, a datumului cu care intră spectatorul în sala de spectacol, în general, a informațiilor sale culturale și istorice. Am văzut că spectatorul este sau un prieten înțelept, și acesta este coautor al creației încă înainte de a intra în sala de spectacol, sau un spectator pe cale de a deveni un prieten înțelept, indiferent de disponibilitățile sale, întrucît arta lui Shakespeare, exceptînd abaterile de la natură, nu poate lăsa pe nimeni indiferent. Orice spectator cu o minimă bunăvoință găsește în teatrul lui Shakespeare, în tematica și problematica lui, un mare prieten. În plus, toate mijloacele artei lui Shakespeare sînt puse în slujba *formării* unei mase de prieteni înțelepți, fascinația acestei arte stînd în capacitatea acaparării aproape totale a spectatorului, a implicării lui în miezul problematicii unei piese sau altela.

Ideal este ca spectatorul care intră în sală să fie informat, să fie un bun cunoscător al vieții și al istoriei,

Scanned with CamScanner

să aibă cunoștințe suficiente pentru a exista cu adevărat un dialog scenă-sală, teatrul care monologhează fiind un teatru pentru orbi și surzi. Un spectator format va ști întotdeauna să aprecieze la justa ei valoare munca unui artist. Dar cum am văzut, sînt spectatori și spectatori. Pentru unii din aceștia Shakespeare este prevăzător. „Totul e să fii pregătit". De aceea el își „primește" spectatorii cu evantaiul unei tematici la îndemîna oricui, temele sale fiind luate cu predilecție din cronici, ca și din viață, ca tema prieteniei, a dragostei, a geloziei, a puterii etc. O altă sursă o constituie de asemenea teatrul antichității, iar cea mai importantă : legende, basme străvechi, mitologie etc. Dar asupra acestui aspect vom insista într-un punct special (vezi *Teatrul ca poveste).* Așadar, spectatorul ori este un prieten înțelept, și atunci el e capabil să „întregească cu gîndul aceste lipsuri", ori este un spectator ce poate fi cîștigat, format, inițiat, educat. Cei care „au citit în cronici povestea" vor intra într-un dialog creator, vor suplini lipsurile sau vor polemiza cu Autorul, ceilalți o vor afla acum, intrînd într-un dialog informativ și formativ totodată :

Acei ce-n cronici n-au citit povestea,
Dea voie să le-o suflu eu. Ceilalți,
Cei care-o știu, smerit îi rog să ierte
Că-n șirul lor firesc, în timp și-n număr,
Lipsesc atîtea fapte, care-aici
Nu pot apare-n toată măreția
Și-n viața lor aievea, cum au fost.

(*Henric al V-lea*, Prolog, Actul V)

Desigur, cînd Shakespeare ne cere să-l urmăm pe rege, în finalul aceluiași Prolog, autodefinindu-se :

Și eu jucat-am pe locțiitorul,
Cel care v-amintește de trecut ;

și cînd ne invită să sărim peste unele fapte și ne cheamă să fim „cu ochii minții pe pămînt francez", e sigur că se adresează unor prieteni înțelepți, care „au citit po-

Scanned with CamScanner

vestea", el nefiind decît „locţiitorul", adică un fel de mijlocitor, de crainic, care ne „aminteşte de trecut". Fără îndoială, trebuie să facem o distincţie între datele pe care ni le furnizează Corul, cele pe care le avem noi, spectatorii, gata să le confruntăm, şi spectacolul propriu-zis, creaţia Artistului care se bazează pe aceste date, dar totuşi le ia ca pretext. De aceea Artistul îşi „permite" să spună : „Sărim tot ce s-a mai putut petrece", neselectînd decît acele fapte care îi serveau interesele artistice.

Acesta e alt aspect subtil al infraesteticii lui Shakespeare. Arta îl exprimă pe Artist în măsura în care el este capabil să-i recunoască limitele şi aici îi cere sprijin prietenului înţelept. În rest, este domeniul lui : aici este stăpîn pe situaţie, căci *ştie* că un artist este judecat nu după ceea ce intenţionează, ci după ceea ce a împlinit. Artistul care se cunoaşte pe sine nu se aventurează, ci se sprijină numai pe ceea ce ştie bine. Aici îşi poate da întreaga măsură a talentului său. Aici este el acasă. Un artist prost s-ar fi apucat să povestească probabil toată istoria lui Henric al V-lea, fapte, evenimente, amănunte. Shakespeare, în schimb, a ştiut să renunţe, să se slujească numai de acele elemente care îl serveau de minune, unde el se simţea la sine însuşi, putînd să comunice ceva esenţial tocmai pentru că izvora din limitele firești pe care singur şi le-a impus. Desigur, „Că-n şirul lor firesc, în timp şi-n număr, / Lipsesc atîtea fapte" ! Pentru că firescul artei e diferit de „firescul" istoric, mişcarea ei lăuntrică de continuitatea faptelor istorice. Arta întrerupe continuitatea reală, creînd o continuitate proprie, specifică. Ea este o reflectare selectivă a faptelor lumii. Multe fapte, din cauza limitelor artei, „Nu pot apare-n toată măreţia / Şi-n viaţa lor aievea, cum au fost". Pentru un artist numai unele fapte au importanţă, numai acelea de care el se serveşte pentru a se exprima pe sine cu totul. După cum aceleaşi fapte îl deservesc complet pe un altul. Un artist poate fi sensibil la ceva care altora nu le spune nimic. Şi totuşi Shakespeare, apelînd la participarea conştientă a spectatorului, reuşeşte să se servească şi de faptele care lipsesc, căci prin ele prietenul înţelept întregeşte spectacolul, şi astfel caracterul limitat al artei dispare. În felul acesta „iluzia" Adevărului Total

Scanned with CamScanner

este creată, iar Artisul reușește să se exprime pe sine. Dar condiția esențială este, în acest caz, ca spectatorul să aibă un ridicat datum informațional. Shakespeare o cere, și el își bazează această cerință pe certitudinea că spectatorul este capabil să participe cu gîndul, că are adică acea bază de la care începe adevărata comunicare :

Acum
Fiți buni, și-al nostru cronic ascultîndu-l,
Cu ce-i lipsește-l întregiți cu gîndul.

(Prolog, Actul III)

Fără această condiție nici teatrul shakespearian, piesele istorice mai ales, și nici teatrul antichității n-ar fi existat în forma pe care o cunoaștem. „Baza" de la care au început Sofocle, Eschil, Seneca sau Shakespeare comunicarea, a fost mai mult decît generoasă. Punctul de pornire a fost deci foarte ridicat. Să ne explicăm. Spectatorii antichității veneau la spectacole pregătiți, căci ei cunoșteau dinainte subiectele pieselor, de fapt își trăiau mitologia. Era teatrul lor de actualitate, după cum spectatorul care vine azi la un spectacol cu o piesă de actualitate recunoaște foarte lesne tema, faptele, oamenii cu care de obicei se întîlnește în viață. El vine să vadă *cum* se spune ceea ce în general știe. De aceea piesele de actualitate sînt accesibile și nu duc lipsă de judecata obiectivă a spectatorului. Spectatorul antichității venea la teatru însă cu ceva în plus : ritualul. Spectacolul mitic repeta un gest primordial și — cu ocazia fiecărui nou spectacol — spectatorii își reaminteau acest gest primordial. La fel, probabil, se întîmpla și cu spectatorii teatrului elisabethan. Ei ori știau cronicile, ori cunoșteau legendele despre eroii naționali. Istoria Angliei mai ales era un basm viu pe care ei îl retrăiau cu fiecare nou spectacol. Atitudinea lor, ca și cea a spectatorului antichității, sau ca cea a omului de azi în fața unei piese de actualitate, era una polemică, căci ei confruntau ceea ce știau mai dinainte, citit sau povestit din bătrîni, cu ceea ce vedeau. Mai ales că această confruntare o puteau face nu numai cu un singur autor, ci cu mai mulți, căci

Scanned with CamScanner

aceeași temă preocupa pe marii autori elisabethani, de unde și controversele privind paternitatea unei piese sau alteia la exegeții shakespearieni (multe piese nu sînt atribuite lui, iar altele au o istorie și mai ciudată, cum ar fi *Henric al VIII-lea*, care se presupune că a fost scrisă de mai mulți autori, Actul IV fiind atribuit lui Fletcher). Studiul infraestetic al operei lui Shakespeare ne dovedește însă că-i vorba de unul și același autor. Așadar, spectatorii aveau de unde să aleagă, de aceea autorii elisabethani, ca și cei ai antichității, căutau în prologuri să le cîștige bunăvoința (cînd nu ne gîndim la funcția artistică a prologului, la care ne-am referit în analizele noastre).

Prin urmare, conchizînd, forța teatrului lui Shakespeare, *prezența* sa monumentală, cînd avem mai ales în vedere tragediile și piesele sale istorice, dar și unele comedii, stă în capacitatea de adaptare a trecutului la spiritul actualității. Lucrul a fost posibil datorită faptului că dialogul teatral a avut un punct de pornire foarte ridicat. Sau, altfel spus, creația se înălța pe ceva deja dat. „Istoria" exista și se retrăia. Iar existența teatrului se baza pe existența *istorică* a personajelor. În aceasta constă forța teatrului shakespearian. Personajele și faptele erau *date*, Shakespeare a pus numai *accentele* geniului său. Ceea ce este esențial, dacă știi să pui accentul unde trebuie — determinat fiind și de epoca în care trăiești —, adică pe „i"-urile istoriei. Shakespeare nu ia personajele și faptele direct din viață, ci din *istorie* și *tradiție* și le dă viață prin geniul său. Le revitalizează. Le adaptează și le *reactualizează !* Cînd un personaj *apare* (intră pentru prima oară în scenă), el deja *există*, fără să mai fie nevoie să fie „prezentat", el trăiește pe de-a-ntregul și se afirmă ca atare. Marile personaje shakespeariene, fie cele istorice, fie cele luate din tradiția culturală, sînt deci date a priori. Infraestetica lui ne dovedește că Shakespeare nu se mai pierde în amănunte de prisos, ci ne arată personajele deodată în *esența* lor. Toate debuturile tragediilor, de pildă, sînt furtunoase, se intră direct în miezul problemelor, căci ele existau înainte de a începe spectacolul și acum doar se continuă, persona-

Scanned with CamScanner

jele și faptele se desfășoară firesc, în sensul că bazele lor fiind puse, datele problemelor existînd deja, nu se așteaptă probabil decît o surpriză, ivirea unor aspecte noi, polemice poate, dar în fond o continuare în spiritul tradiției, legea cea mai sfîntă pe care o respectă și Shakespeare. Așadar, la fel ca în teatrul antic — cînd spectatorii veneau, ca să zicem așa, cu mitologia știută de acasă —, Shakespeare presupune și chiar are certitudinea — apelul neîntrerupt la participarea conștientă, la „întregirea cronicului cu gîndul", e o dovadă — că spectatorii săi, prietenii înțelepți mai ales, își cunosc dinainte eroii (așa cum și el îi cunoaște din *cronici).* Iată într-un fel și explicația mai adîncă a celebrei vorbe cum că geniul lui Shakespeare știe să creioneze un personaj din două linii !

Teatrul în teatru

Latura conștientă a participării, distanțarea, atît a spectatorului, cît și a actorului, se află răspîndită mai cu osebire în acele părți ale infraesteticii unde se joacă „teatru în teatru" și unde actorii se referă la rolurile lor, la faptul că ei *joacă teatru.* Desigur, Shakespeare găsește în această „Modă de la curte" un prilej extrem de eficace de a-și expune principiile sale estetice și totodată de a face și pe această cale educația teatrală a spectatorului mai puțin „înțelept". Astfel, în *Visul unei nopți de vară,* într-un chip extrem de plăcut și de antrenant, Shakespeare ne dă cîteva date prețioase despre teatrul vremii prin intermediul unor vrednici meșteri ai Atenei, introducînd de fapt, cum am mai spus, oameni din popor, contemporani lui Shakespeare, în chiar mijlocul acțiunii antice. Este vorba în fond despre ceea ce am numi noi azi *teatrul de amatori.* O trupă de „actori" s-a adunat în casa meșterului Gutuie, însă cei mai vrednici meșteri din Atena, aleși de șeful trupei „să joace la nunta ducelui și-a ducesei". Urmează apoi expunerea „abc"-ului unei montări în scenă, după principiile improvizării și ale unor reguli libere, nonconformiste, o adevărată lecție de teatru modern. Aflăm în ordine că e nevoie să se

Scanned with CamScanner

spună „cuprinsul piesei" ce trebuie să fie jucată, se citește numele actorilor, rolurile care urmează să le joace fiecare, astfel Fundulea va juca rolul unui „amorez care se omoară într-un chip foarte vitejesc", iar Flaut pe al unei doamne „pe care trebuie s-o iubească Pyram" (în timpul lui Shakespeare, bărbații jucau încă rolurile feminine, și cînd Flaut cere să nu-l pună pe el „să joace un rol de femeie", Gutuie îi spune că „o să ai mască și o să-ți poți subția glasul cît oi pofti"), Robin Subțirelu, croitorul, o să joace rolul mamei lui Thisbe, Tom Botișor, căldărarul, pe al tatălui lui Pyram, Gutuie însuși pe al tatălui Thisbeii, în fine, Blîndu, tîmplarul, o să fie leul. „Și cred să fiecare a primit rolul potrivit". Apoi se discută despre vocea pe care trebuie s-o aibă leul pentru a nu le speria pe doamne, despre elementele de „recuzită", de faptul că rolurile trebuie învățate „ca pe apă pînă mîine seară" și se fixează o repetiție afară din oraș, ca să se poată repeta în liniște (vezi scena 2, Actul I). În scena 1 a Actului III, cînd are loc repetiția, spectatorului i se face o lecție model despre convențiile teatrale ; o adevărată *inițiere în teatru*. Gutuie spune că pădurea, colțul de pădure ales de ei, „e un loc grozav pentru repetiție. Pajiștea asta o să fie scena, mărăcinișurile de colo vor fi culisele ; o să jucăm piesa ca și cum am fi în fața ducelui". Deci o repetiție trebuie să fie făcută ca și cum în preajmă ar asista cei mai înțelepți prieteni. Apoi se face apel din nou la participarea spectatorilor, care trebuie să înțeleagă convenția scenei, a culiselor, a decorului ! Aici întîlnim de fapt ideea de improvizație, care, după Aristotel, stă la baza teatrului. „Actorii noștri" improvizează un „spectacol" : Shakespeare ne duce astfel cu gîndul la originea teatrului, dar, prin spontaneitatea, stîngăcia, originalitatea de care dau dovadă meșterii în crearea iluziei teatrale, în crearea convențiilor, facem saltul în plin teatru modern, la rafinamentul convențiilor de azi, care, ca și atunci, cer un public instruit, capabil să discearnă între regula propriu-zisă și parodierea ei. Astfel, „în comedia asta", „Pyram trebuie să scoată o sabie și să se înjunghie. Și doamnele nu pot îndura așa ceva". Ce-i de făcut ? Fundulea știe însă „un șiretlic ca

Scanned with CamScanner

să iasă toate bine. Scrieți-mi un prolog, și spuneți în prologul vostru că spadele astea nu ne pricinuiesc nici un rău și că Pyram nu se omoară de-adevăratelea. Și ca să vă creadă toată lumea, spuneți-le că eu, care-l fac pe Pyram, nu sînt Pyram, ci sînt Fundulea, țesătorul". Dar doamnele or să se sperie și de leu. De adus un leu în scenă nici pomeneală, „ăsta e un lucru îngrozitor". „Înseamnă că mai e nevoie de un prolog, pentru leu". Și să se spună pe deasupra că cel care îl face pe leul e Blîndu, tîmplarul.

Iată deci explicată funcționalitatea prologului : prin acest *șiretlic* se mărește participarea conștientă a spectatorului, care află că arta e un sistem de convenții. Concluzia e firească : înțelegînd „convenția" unei scene, regula ei, într-adevăr el va putea să se delecteze la teatru, dar să se și instruiască în același timp. Dar toate acestea pot avea, cum am spus, și un alt tîlc. Această explicitare voită a regulilor e o parodiere a unui tip de teatru, pe de o parte, și, pe de altă parte, o ironie, o aluzie bășcălioasă la adresa unor „aleși" spectatori, acea categorie de snobi cărora trebuie să li se „explice" totul, să fie „avertizați", ocrotită Ignoranța lor, să li se tot lămurească lucrurile care în artă pot fi subînțelese ! Necesitatea prologurilor spune foarte mult despre nivelul cultural foarte scăzut al spectatorilor de atunci. Era desigur o epocă de inițiere în teatru. Azi, din fericire, se poate vorbi de o disponibilitate majoritară, de un „public bun" pregătit pentru teatru. E greu să găsești dramaturgi neînțeleși ! Istoria teatrului este istoria educării neîntrerupte a publicului spectator, a înțelegerii regulilor scenice. Prin folosirea teatrului în teatru, Shakespeare făcea o splendidă propagandă pentru înțelegerea mijloacelor teatrale, știut fiind că un gen artistic este cu atît mai bine gustat cu cît stăpînim mai bine mecanismul lui lăuntric, cu cît îl gîndim adică prin specificul său.

În *Visul unei nopți de vară*, Shakespeare ne dă cheia gîndirii sale scenice, a felului cum vedea el *arta spectacolului*, cît de modern, cît de simplu, în sens de esențial, cît de revoluționar. Arta spectacolului modern n-a descoperit nimic nou, doar a rafinat mijloacele clasice, în

Scanned with CamScanner

sensul în care a făcut-o, de pildă, *Royal Shakespeare Company*. Ce poate fi mai revoluționar decît felul cum Shakespeare a știut să introducă în plină repetiție, a convențiilor explicitate pînă acum, reguli „supranaturale", așa cum am arătat la timpul cuvenit!? Sau cît de șocantă este ideea aducerii în scenă a lunii și a zidului! Ce rezolvare modernă, simplă! Gutuie cere „să vină unul cu o crosnie de mărăcini și cu un fănar și să spună că el are atenția să fie persoana lunii", iar cît despre „aducerea unui zid acolo, în odaia doamnelor", Fundulea are o idee: „Oricine poate să joace rolul zidului. N-are decît să se mînjească puțin cu ipsos sau cu humă, sau cu tencuială și o să pară un zid sadea. Și pe urmă să-și resfire degetele, uite-așa, și Pyram și Thisbeea or să poată să-și vorbească în șoaptă ca prin crăpătura unui zid". Repetiția propriu-zisă e de tot hazul, dar este și o lecție de teatru prin intervenirea lui Puck, cu vrăjile lui, în regulile normale. Din acest moment se joacă un altfel de teatru, realitatea se împletește cu visul, Titania luîndu-l drept iubitul ei pe Fundulea, cel cu cap de măgar. Cînd gluma se îngroașă însă, Puck desface vrăjile, Titania revine la Oberon, Fundulea reprimește „capul tont și ochii tăi năuci", cele două perechi de tineri se regăsesc, fiecare pereche e potrivită, iar „piesa" din piesă se poate juca. Fundulea dă ultimele sfaturi: „Puneți-vă costumele! Luați-vă băieri bune pentru bărbi și panglici noi la tîrlici. Să ne dăm întîlnire la palat. Fiecare să-și mai arunce ochii o dată pe rol. Pentru că, la urma urmei, piesa noastră o să fie aleasă dintre toate. Oricum, Thisbeea să aibă rufărie curată pe ea. Leul să nu cumva să-și roadă unghiile, care trebuie să arate ca niște gheare. Și vedeți, nu care cumva să mîncați ceapă sau usturoi, fiindcă răsuflarea trebuie să ne miroasă frumos. Și atunci, nu mai încape vorbă, o să-i auzim: «ce frumoasă comedie!» Gata! Acum, ajunge! Să mergem! Hai! Să mergem!"

În scena 1 a Actului V, din lista de titluri prezentată de Philostrat, Theseu alege tocmai „Povestea scurtă, plictisitoare foarte, / A lui Pyram și Thisbe, draga lui. / O

Scanned with CamScanner

comedie tristă peste poate !“ La nunți nu-s potrivite satirele mușcătoare. Dar de ce o „comedie tristă“ ? Căci spune Theseu :

> Cum ? Trist și comic ? Scurt și plicticos ?
> Sau gheață caldă și zăpadă neagră...
> Cum să-mpăcăm aceste ne-nțelegeri ?

Iată o urmă infraestetică ce face aluzie la specificul teatrului shakespearian, rezultat al împăcării dialectice a contrariilor, al existenței într-o aceeași unitate contradictorie a comicului și tragicului, definindu-se astfel Adevărul Total ca obiect al reflectării artistice. Deși piesa „e lungă doar de cîteva cuvinte“, plicticoasă, pentru că „Nici un cuvînt nu e la locul lui, / Nici un actor în rol“, tristă, fiindcă la sfîrșit Pyram se omoară (Philostrat, cînd a văzut-o, mărturisește că a vărsat lacrimi din acelea „Ce numai veselia le stîrnește“), totuși Theseu cere să i se înfățișeze. De ce vrea să o asculte ? Philostrat îi explică că piesa e jucată de „meșteșugari cu mîna grea și aspră“, care o fac pentru prima oară pe actorii, nu-i decît nevolnicie în tot, doar chin pentru a-l sluji pe duce. Cu atît mai bine, căci, motivează Theseu,

> Tot ce se naște dintr-un gînd curat
> E vrednic doar de laudă. Chemați-i !

Shakespeare ne dă aici date foarte prețioase, de o mare actualitate, despre estetica și sociologia teatrului de amatori, fiind primul, probabil, care vorbește despre un *teatru muncitoresc*. Găsim un adevărat statut al mișcării artistice de amatori în prețuirea pe care o are ducele pentru gîndul curat aflat la temelia unui astfel de teatru. Vederile lui Shakespeare sînt de-a dreptul revoluționare, atunci cînd pune stîngăcia și improvizația, care îi caracterizează pe „actorii noștri“, față în față cu Spectatorul, prietenul înțelept, văzut în persoana unui principe luminat ca Theseu. Ideea teatrului în teatru este un nou prilej pentru Shakespeare de a face educația estetică a specta-

Scanned with CamScanner

torului. Şi nu a oricărui spectator, ci a unui spectator precum Hipolita, regina amazoanelor, logodnica lui Theseu :

Hipolita : Nu-mi place să văd chinul stîngăciei,
Nici gîndul bun murind la datorie.
Theseu : O, draga mea, nu vei vedea acestea !
Hipolita : N-a spus că sînt nepricepuţi cu totul ?
Theseu : Vom fi cu-atît mai darnici, răsplătindu-i,
De vreme ce ei nu ne dau nimic.
Ne-om desfăta-ncercînd să deslușim
Tot ceea ce ascunde-a lor greşeală.
Să preţuim doar gîndul lor curat,
Nu şi-mplinirea lui, stîngace poate.

Aceeaşi idee o întîlnim şi în piesa *Zadarnicele chinuri ale dragostei*, unde Shakespeare se foloseşte de procedeul „teatrului în teatru" pentru a-şi exprima părerile sale infraestetice. Şi aici oameni foarte diverşi, adunaţi la curtea regelui, făceau ceea ce numim noi astăzi, teatru de amatori. Era un tip de teatru practicat în epocă şi, probabil, preferat şi de Shakespeare, şi, totodată, azi, întîlnit în spectacolul modern. Desigur, sub chipul parodierii unui astfel de teatru. Aceasta nu înseamnă că sub parodie nu se ascunde adevărata artă, că folosirea procedeului nu ar justifica existenţa teatrului de amatori ! Dimpotrivă, spectatorul are posibilitatea ca prin participarea lui conştientă să vadă într-o parodie sensuri adînci, să reînvie isprăvi adevărate :

Şi-acuma teatrul nostru-i cîmp de luptă
Şi trebuie, vai ! cu cinci florete ştirbe,
Stîngaci încăierate, să-njosim
Măreţul Azincourt. Dar staţi, priviţi,
Şi-n mintea voastră, dintr-o parodie
Isprăvi aievea pot să reînvie.

(*Henric al V-lea*, Prolog, Actul IV)

Dacă trupa din *Visul unei nopţi de vară* era formată numai din meşteri unul şi unul, fiind unitară din acest punct de vedere, trupa din *Zadarnicele chinuri ale dra-*

Scanned with CamScanner

gostei este la extrema cealaltă, foarte pestriță. Iată cum înfățișează aici Shakespeare acest tip de teatru :

Regele : Vom avea, pare-se, de-a face cu o foarte
bună distribuție a eroilor. El (Armando, cavalerul, n.n.)

îl joacă pe Hector al Troiei ; ciobanul —
pe marele Pompei. Parohul nostru, pe
Alexandru Machedon ; pajul lui Armando,
pe Hercule, și pedagogul pe Iuda Macabeul.
Și dacă pe-acești patru bravi eroi, în
partea-ntîi îi veți aplauda,
schimbîndu-și hainele pe loc, alți cinci
în actul doi vă vor înfățișa. *

(scena 2, Actul V)

Și iată acum cum se justifică, în sensul celor spuse de Theseu, existența și rațiunea de a fi ale unor astfel de trupe improvizate, de amatori :

Prințesa : Adesea-ți place jocul fiindcă nu știi cum.
Cînd rîvnă pui să placă o piesă și ea cade,
E rîvna ta de vină, sau cel ce-acasă șade
Scriind-o. Căci greșelile actorilor au haz,
Iar roluri mari născute-s cu moartea pe obraz.

Și Theseu spune despre cărturarii care îi ieșeau în cale să i se-nchine că li se împleticea limba în miezul vorbei și pînă la urmă, înspăimîntați, amuțeau de tot, „lăsînd urarea nerostită". Însă

Tăcerea lor era mai grăitoare,
Și deslușeam în stînjeneala lor
Mai mult decît în glasul sunător,
Obișnuit cu vorbe lustruite.

* Vezi *Zadarnicele chinuri ale dragostei*, în traducerea lui Ion Frunzetti și Dan Grigorescu, în *Opere*, vol. 3, ESPLA, Buc., 1956.

Scanned with CamScanner

De aceea vrea el să-i asculte pe actorii improvizați, căci deși „nu-i nimic de soi în toată piesa", o piesă atît de scurtă, totuși în fapta lor ei au pus gînd curat și multă iubire :

Iubirea mută-mi spune mult mai mult
Decît sporovăiala : s-o ascult.

Din aceste citate se poate deduce un lucru fundamental : „îngăduința" pe care o cere Shakespeare spectatorilor, exprimată aici prin marea bunăvoință și generozitate arătate de către prietenii înțelepți teatrului (în teatru). Spectatorii ar trebui să fie asemenea lui Theseu sau Prințesei. Astfel de spectatori pot găsi inefabilul și în stîngăcia unei interpretări, după cum pot aprecia la adevărata ei valoare rîvna pe care o pun actorii profesioniști în reușita unei piese, deși poate ieși tocmai pe dos. De ce cade o piesă ? Pentru că oricîtă rîvnă pune acasă cel ce o scrie (în caz contrar, eșecul e de la sine înțeles) și oricît de mult gînd curat pun în jocul lor actorii (altfel strică piesa), spectatorii, cei pentru care se face acest întreg efort, nu participă, sînt indiferenți, fac haz, din prostie sau din nepricepere. Dimpotrivă, cînd ei sînt prieteni înțelepți, adică atunci cînd știu să fie darnici, răsplătesc chiar și în cazurile cînd nu primesc nimic. Aici stă înțelepciunea Spectatorului, în știința co-participării, a disponibilităților creatoare, a felului cum știe să contribuie la creație. În tipul „teatrului în teatru" prezentat de Shakespeare, spectatorii înțelepți participă direct la spectacol, intervin în replici, comentează. Așa se întîmplă și în *Hamlet*, nu numai în cele două comedii specificate aici. Este tipul cel mai direct de teatru, în care spectatorii se află printre actori și actorii printre spectatori, ceea ce face ideală comunicarea, dialogul dintre ei, căci nu se mai poate vorbi aici de o „graniță" între scenă și sală, după cum nu există nici o scenă și nici o sală de spectacol propriu-zise. Teatrul în teatru, așa cum se prezintă la Shakespeare, constituie modelul pentru spectacolul de teatru în general, iar trupele moderne, care fac teatru pe străzi, în piețe, în hale sau în săli amenajate special, găsesc în el punctul de plecare, conside-

Scanned with CamScanner

rîndu-l un adevărat pionier. Dealtfel, un asemenea model poate revendica și teatrul-dezbatere sau teatrul politic, adică formele de teatru care presupun participarea efectivă, implicarea creatoare a spectatorului (Brook, Grotowski, Peter Handke etc.). În *Hamlet*, cum am mai spus, eficiența procedeului este maximă. Teatrul își este sieși și mijloc și scop. Hamlet se folosește de teatru, introducînd în „Uciderea lui Gonzago", piesa pe care el le-o cere actorilor s-o joace, cîteva versuri în stare de-a scoate adevărul la lumină. Teatrul verifică spusele duhului. Căci pe Hamlet nu-l mulțumesc nici presimțirile lui și nici prezența duhului, care poate fi satana ce știe să îmbrace chip plăcut și „știindu-mi slăbiciunea și tristețea" îl poartă „spre-a mă pierde". De aceea Hamlet spune :

Vreau temeiuri
Mai tari de-atît : piesa-i lațu-n care
Mi-l prind pe rege fără de scăpare.

(scena 2, Actul II)

Pentru Hamlet deci piesa e un temei mult mai tare decît presimțirile. Procedeul teatrului în teatru este folosit aici ca un scop al piesei *Hamlet*, căci are funcționalitate maximă, face parte din esența piesei, din acțiunea ei, din rațiunea sa de a exista ca piesă de sine stătătoare. Este, așadar, suport lăuntric creației. În piesa dinlăuntrul spectacolului, a piesei *Hamlet*, spectatorul este implicat ca în piesa însăși, căci ceea ce se întîmplă în „Uciderea lui Gonzago" are importanță covîrșitoare pentru ce se va întîmpla în *Hamlet*. Spectatorii trebuie să participe la „înscenarea" din spectacol ca la spectacolul însuși. De fapt ei sînt Hamlet și Horațio, care au misiunea de a-l urmări pe rege și totodată de a privi reprezentația dată de actori. Arta lui Shakespeare a atins aici desăvîrșirea : participarea audienței e creatoare prin însăși dialectica convențiilor. Spectatorul este implicat în jocul pe trei nivele al actorilor : cei din piesa înscenată, cei aflați sub observație de Hamlet și Horațio și aceștia înșiși, care pentru un moment s-au identificat cu Spectatorul, cu

Scanned with CamScanner

atenția lui, cu tipul lui de trăire în fața unui fenomen de cunoaștere prin teatru. În timpul desfășurării piesei, pe care Hamlet, întrebat de rege, o numește „Capcana de guzgani", spectatorul are posibilitatea însă să se distanțeze odată cu Hamlet care, așa cum spune Ofelia, joacă bine „rolul corului", adică tălmăcește „subiectul" piesei și de asemenea face și alte comentarii pe marginea piesei și chiar în afara ei, hîrjonindu-se cu Ofelia. Hamlet intervine direct în acțiunea piesei înfățișate abia cînd apare ucigașul ducelui Gonzago. El strigă : „Dă-i drumul, ucigașule ; la naiba, isprăvește cu schimele astea blestemate și dă-i drumul". După ce ucigașul își spune replica și toarnă otrava în urechea celui adormit, Hamlet face o referire clară la fapta „adevărată", adică la subiectul piesei *Hamlet* : „Îl otrăvește aici în grădină pentru a-i lua tronul. Gonzago este numele lui ; povestea s-a petrecut aievea și este scrisă într-o italienească aleasă. Vedea-veți îndată cum ucigașul cîștigă amorul soației lui Gonzago". Dar nu mai apucăm să vedem finalul, căci regele s-a trădat : el se ridică, cere să i se facă lumină și iese. Ținta a fost atinsă. Hamlet îi spune lui Horațio că ceea ce a făcut el, și adăugînd pe deasupra și niște zorzoane la costumul său, l-ar „putea face primit într-o haită de comedianți". Deci Hamlet a *jucat* teatru, a participat ca un actor la înscenare. Dar Hamlet însuși ce este ? Nu un personaj de teatru ? Arta lui Shakespeare însă ne-a făcut să uităm aceasta, spectatorul autentic identificîndu-se pentru un moment cu omul Hamlet, cu drama sa, cu dorința lui febrilă de a afla adevărul. Spectatorul crede că „povestea este aievea", adică piesa *Hamlet* are la bază un adevăr de viață, se ridică pe fapte întîmplate aievea. Aici stă forța realismului shakespearian, cum vom vedea. Momentul ca atare însă, al teatrului în teatru, ne prezintă un caz de participare totală, căci spectatorul este implicat în spectacol cu întreaga sa conștiință de sine.

În *Visul unei nopți de vară*, cînd „spectacolul" propriu-zis pregătit de trupa lui Gutuie are loc, adică atunci cînd vine momentul teatrului în teatru, participarea spectatorilor este conștientă, distanțată, căci ei sînt implicați

Scanned with CamScanner

în măsura în care sînt educaţi, în măsura în care deci participă la „spectacol“ în „stilul“ unor spectatori ca Theseu, Lysander şi ceilalţi curteni. Aici colaborarea actorilor-spectatori cu cea a actorilor-meşteri face ca spectacolul teatrului în teatru, momentul ca atare (scena 1, Actul V) să fie una dintre cele mai realiste şi formative pagini ale artei shakespeariene. Spectatorul participă astfel la o lecţie practică, exprimată în chipul cel mai plăcut artistic, de înţelegere şi „control“ al regulilor. Alături de Theseu şi ceilalţi actori-spectatori, el va învăţa ce este un prolog, va afla cum trebuie să vorbească un actor, un leu-actor, o lună-actor şi un zid-actor, cît de importantă este „puterea închipuirii“ şi cum ea „colaborează“ la îmbunătăţirea şi subtilizarea convenţiilor, cît bun simţ, umor şi îngăduinţă trebuie să aibă spectatorul etc. Dar lucrul esenţial care se păstrează aici este jocul ca atare, plăcerea lui Theseu şi a celorlalţi de a se „distra“, dispoziţia lor de joc, de la calamburul de cuvinte pînă la intervenirea, cu multă eficacitate şi substanţă, în desfăşurarea „acţiunii“. Cu închipuirea lor, cu tipul lor de participare, spectacolul din piesă este mai viu, mai comic, mai antrenant, apropiindu-l de „antiteatrul“ modern. În felul acesta şi dispoziţia spectatorului creşte şi el va participa la joc în măsura în care înţelege *teatrul ca joc* (formativ).

Actorii

Dacă spectatorul poate să participe sau nu, dacă poate să se implice în joc cu gîndul, cu închipuirea, sau nu, dacă are de ales deci, dacă vine la teatru sau se răzgîndeşte pe drum, actorul în schimb nu are de ales : el trebuie să fie la datorie şi pe deasupra nu trebuie să-şi facă datoria oricum, ci în cel mai înalt grad, să participe intens, să se implice în joc nu numai cu gîndul, ci cu întreaga sa persoană fizică, să facă din spectacol un adevăr de viaţă. De actor depinde în mare măsură reuşita unui spectacol ; dacă el ştie să nu o facă pe paiaţa cînd nu trebuie, pentru hazul galeriei, căci cel mai întristător

Scanned with CamScanner

lucru este ca actorul să „maimuțărească făpturile omenești".

Hamlet : Ehei, am văzut actori jucînd, și i-am auzit pe alții lăudîndu-i, și încă ce laudă, ca să nu spun mai urît, care nici tu vorbă de creștin, nici tu călcătură de creștin, de păgîn sau de om nearătînd, călcau umflați în pene și zbierau, încît îmi ziceam că vreun cîrpaci al firii i-a făcut pe oameni, și i-a făcut anapoda, atît de groaznic maimuțăreau făpturile omenești.

Important este ca actorul „să nu spună un cuvînt mai mult peste ce este scris" și jocul lui să fie în așa fel încît să împlinească măsura lucrurilor firești, o cerința aristotelică deci :

Hamlet : Nu fi prea moale, ci lasă-te călăuzit de bunul simț pe care-l ai : potrivește-ți gestul după cuvînt, cuvîntul după gest : ținînd seama mai ales de un lucru, să nu întreci măsura lucrurilor firești ;

Hamlet e o oglindă a teatrului din toate punctele de vedere : el știe să scrie teatru, căci o face cu ușurință atunci cînd „colaborează" la „Uciderea lui Gonzago", știe ce *este* teatrul, rostul lui, are o concepție aristotelică, „clasică", asupra teatrului, știe care este forța lui de penetrație, știe totul despre actori și spectatori — „sfaturile" sale sînt o adevărată lecție de arta spectacolului —, iar pe deasupra el este un mare actor și regizor, căci știe să „regizeze" ca nimeni altul spectacolul din piesă. să implice spectatorii-actori în teatrul din teatru, în așa fel, încît „guzganii" să cadă în cursă, și știe să recite ca un adevărat actor. Cînd el recită din „povestirea lui Eneas către Didona", Polonius, el însuși „prețuit drept un bun comedian", cîndva, la universitate („Pe Iulius Cezar l-am jucat : am fost răpus în Capitoliu ; Brutus m-a răpus"), îi spune :

Polonius : Zău, alteță, frumos ai recitat ; cu accentul potrivit și cu măsură desăvîrșită.

Scanned with CamScanner

Găsim aici o urmă infraestetică prețioasă privitoare la arta recitării, dar poate fi și o ironie la adresa lui Polonius, a nepriceperii sale, căci cu greu ni-l putem închipui în rolul lui Iulius Cezar, personajul istoric cel mai îndrăgit de Shakespeare, pomenit, ca ideal al Renașterii, ca model uman desăvîrșit, de sute de ori în opera lui. Ar fi o ironie, dacă însuși Hamlet nu ne-ar afirma contrariul :

Hamlet : Recită tirada, rogu-te, cum ți-am rostit-o eu, ușor, curgător ; ci dacă o răcnești, așa cum fac mulți dintre actorii ăștia, mai bine pun pe crainicul orașului să-mi recite versurile. Nici nu despica văzduhul cu mîinile, așa de parcă ai tăia lemne, ci fii în totul domol : căci chiar în mijlocul torentului, al furtunii și — ca să zic așa — al vîrtejului pasiunii, trebuie să dobîndești și să arăți o cumpătare care să-i dea moliciune. O ! mă doare în suflet cînd aud cîte un gură spartă cu căpățîna împerucată sfîșiind pasiunea în bucăți, făcînd-o zdrențe, spărgînd urechile galeriei care, în cea mai mare parte, nu-i bună pentru altceva decît pentru pantomime neînțelese și pentru gălăgie : aș pune să-l biciuiască pe un asemenea ins care-l întrece pe Termagant ; asta se cheamă să fii mai Irod decît Irod : rogu-te, ferește-te de-așa ceva.

În fond actorului i se cere aici să fie întruchiparea personajului, să nu fie „mai Irod decît Irod". Este o indicație stanislavskiană. Arta actorului trebuie să-l ducă — prin „munca cu el însuși" — la identificare cu personajul. Însuși Hamlet o spune în monologul său (scena 2, Actul II), după ce Actorul I a recitat o „tiradă pătimașe" la îndemnul lui („Haideți, vrem să gustăm din măiestria voastră") :

Au nu-i cumplit : acest actor, cu numai
Al minții joc, un vis al suferinței,
Atît s-a întrupat în plăsmuirea-i
Încît frămîntul i-a pălit obrajii...

Scanned with CamScanner

Lacrimi în ochi, privire rătăcită,
Glas spart, și ființa-ntreagă pe potriva
Închipuirii ?

Dar Hamlet este un filosof al artei și al vieții. Actorul I a recitat atît de perfect tirada, transpunerea sa în rol a fost atît de izbutită încît cei care au privit au fost răvășiți din cale-afară :

Polonius : Ia uite-l ce s-a mai schimbat la față ; și are și lacrimi în ochi. Rogu-te, încetează.

Nici Hamlet nu poate „suporta" mai mult. Dacă pînă aici îl lua în răspăr pe Polonius, acum e și Hamlet de acord cu el : actorul să înceteze ; „am să te rog să-mi spui mai tîrziu restul tiradei". Și el este răvășit. Jocul actorului a fost ca o oglindă a neputinței și „nemerniciei" sale. Da, este cumplit ! În primul rînd pentru că actorul a jucat „pentru Hecuba", însă nu „pe degeaba", cum crede Hamlet, ci pentru a-l face și mai bine să se cunoască pe sine. El spune în continuarea monologului său :

Totul pe degeaba !
Pentru Hecuba !
Ce-i e Hecuba lui sau el Hecubei
De-o jeluie ? Ce-ar face el să aibă
Temeiul și izvorul suferinței
Din mine ? Ar scălda cu lacrimi scena,
Ne-ar sparge-auzul, i-ar înnebuni
Pe vinovați, i-ar îngrozi pe drepți,
I-ar răscoli pe cei neștiutori,
Ar buimăci, da, da, urechi și ochi.
Dar eu,
Un tîmp și moaleș ticălos, tînjesc
Precum cap-sec-în-nori, nepricepînd,
Și n-am ce spune (...) Oare-s las ?

Hamlet își analizează apoi atitudinea de pînă acum și găsește în arta actorului îndemn pentru a acționa : spectacolul din piesă va fi capcana pe care el i-o întinde regelui. Acesta va cădea în cursa în care el însuși a căzut,

Scanned with CamScanner

cînd actorul, cu măiestria lui, l-a pus în față, indirect, propria-i oglindă în care și-a privit ființa contradictorie.

De aceea Hamlet prețuiește teatrul și mai ales pe actori, căci aceștia îi dau viață. Actorul este chintesența reflectată a epocilor și merită respectul cuvenit, cinstea pe măsura unui rege :

Hamlet : Scumpul meu domn, ești bun să te îngrijești de actori ? Ascultați, să fie cinstiți cum se cuvine ; căci ei sînt rezumatul și cronica prescurtată a vremurilor : mai bine să ai un epitaf prost după moarte, decît să te vorbească dumnealor de rău cît ești în viață.

Polonius : Alteță, îi voi cinsti după merit.

Hamlet : Păcatele mele, omule, cu mult mai bine ; dacă l-ai cinsti pe orice ins după meritul său, cine ar scăpa nebiciuit ? Cinstește-i după obrazul și rangul dumitale : cu cît merită mai puțin, cu atît mai de preț îți este dărnicia. Ia-i cu dumneata.

Cu atît mai mare, spunea Theseu, trebuie să ne fie dărnicia și răsplata cînd actorii (meșterii amatori) nu ne dau „nimic" (căci mai de preț este gîndul curat pe care-l pun în fapta lor). Omul îi respectă pe actori după cît se respectă pe sine, „după rangul și obrazul" lui. Or, pentru aceasta trebuie să se cunoască pe sine și pe deasupra să știe ce-i arta și care-i rostul ei. Căci numai astfel spectatorul-înțelept va putea să participe liber și cu folos, la ceea ce pare a nu-i dărui nimic. Arta pare „nimic" și gratuită atunci cînd cel ce vine în contact cu ea își bate joc de sine, de timpul său, nu pune suflet, nu participă cu fantezia, rămîne în afara jocului, prostit și plictisit ca Ignoranța lui. De aceea este atît de necesară inițierea celui nepriceput, implicarea lui în cunoașterea teatrului, artei, ca în propria sa cunoaștere :

Hipolita : În viața mea n-am auzit o prostie mai grozavă ca piesa asta.

Theseu : Cea mai bună din toate piesele astea nu e decît o amăgire. Și cea mai proastă devine frumoasă, dacă o înfrumusețează fantezia.

Scanned with CamScanner

Hipolita : Atunci e nevoie de fantezia domniei-tale, nu de a lor.

Theseu : Dacă nu ne gîndim la ei mai frumos decît se gîndesc ei înșiși, putem să-i socotim niște oameni foarte cumsecade.

(scena 1, Actul V)

Aceeași filosofie desprinsă din scena de mai sus, o putem recunoaște și în următorul fragment din scena 2, Actul III, a piesei *Hamlet :*

Hamlet : Vrei să cînți din flautul acesta ?

Guildenstern : Nu știu, milord.

Hamlet : Te rog eu.

Guildenstern : Nu știu, crede-mă.

Hamlet : Te rog foarte mult.

Guildenstern : Nu știu nici cum să-l apuc, milord.

Hamlet : Este la fel de lesne ca și a minți ; stăpînești găurile acestea cu buricul degetelor și al policarului ; sufli în el cu gura, și va glăsui cea mai grăitoare muzică. Privește, astea sînt clapele.

Guildenstern : Dar nu sînt în stare să le stăpînesc de fel, încît să scot ceva cît de cît armonios ; nu sînt destoinic.

Hamlet : Și-atuncea iată ce lucru de nimic mă socotești. Vrei să mă faci pe mine să cînt ; vrei să arăți că-mi cunoști clapele ; vrei să-mi smulgi măduva tainei mele ; vrei să mă faci să sun de la cea mai de jos pînă la cea mai de sus notă a scării mele ; și această orgă este doldora de cîntece și de tonuri alese — totuși n-o poți face să glăsuie. Crezi oare, fir-ar să fie, că-i mai ușor să cînți din mine decît dintr-un flaut ? Botează-mă cu numele oricărui instrument voiești, oricît m-ai zgîndări tot n-ai să mă poți face să cînt.

Cunoașterea tainelor creației, ca și cunoașterea sufletului omenesc, presupun un tip de inițiere asemănător, e ca o călătorie ritualică spre centrul unui labirint.

Scanned with CamScanner

„Cea mai bună din toate piesele astea — spune Theseu — nu e decît o amăgire". Adică din piesele de felul celor pe care le joacă trupa meșterilor-actori. Teatrul nu poate fi amăgire atîta timp cît și piesa „cea mai proastă devine frumoasă, dacă o înfrumusețează fantezia". Piese precum „Prea trista comedie și tragica moarte a lui Pyram și-a Thisbeii" pot fi amăgiri, gratuități pure, dacă un Shakespeare nu le-ar lua drept pretext pentru a face cu adevărat teatru, fiind — datorită caracterului de joacă al spectacolului — un prilej extraordinar de plăcut orientat în primul rînd, așa cum am văzut, spre educarea teatrală a publicului, spre antrenarea lui în joc, prin crearea unei stări de delectare superioară. Acolo unde pare amăgire, joc galant de curte, nu este altceva decît pretext pentru desfășurarea unor noi reguli teatrale și totodată pentru inițierea și pregătirea spectatorilor întru receptarea adecvată a unui teatru superior articulat. La Shakespeare nici unde întîlnim fantezia cea mai debordantă, feeria cea mai halucinantă, teatrul nu este un joc pur, ci joc întru ceva, șagă pentru a demonstra o idee sau alta, a transmite semnificațiile adînci ale piesei. Participarea conștientă a lui Theseu și a celorlalți curteni la „spectacolul" din piesa *Visul unei nopți de vară* e o dovadă concludentă că teatrul nu-i un joc în sine. Iar cine citește mai cu luare aminte piesuța „Prea trista comedie...", pe care o joacă cu atîta haz și inventivitate actorii amatori (roluri în care, de fapt, sînt distribuiți de obicei actori de primă mînă, conștienți de convențiile noului joc, capabili de a înțelege sensurile jocului în joc), va observa probabil că aici avem de-a face cu o genială parodie a piesei *Romeo și Julieta*. Dar însăși această „Cîntare a cîntărilor" shakespeariene se apropie — în spirit — în mai mare proporție de comediile marelui Will decît de tragediile lui. Shakespeare ar fi fost parcă mai înclinat să scrie o comedie, însă el a trebuit să fie consecvent adevărului de viață, faptelor date a priori încă din prolog. Licoarea pe care i-o dă Lorenzo Julietei ar putea fi interpretată ca un „deus ex machina", iar bocetul la moar-

Scanned with CamScanner

tea ei trucată poate fi clovnesc, buf. Intrigă de vodevil deci. Numai că geniul lui Shakespeare a știut să rupă acest fir, dovedind că realitatea e mai puternică și mai neprevăzută decît rațiunea lui Lorenzo. Totul nu se termină cu bine pentru că faptele vieții au fost de partea tragediei : „povestea e adevărată" ! Dar chiar și așa, întrucît faptele au fost date a priori, tragedia pare un „accident". Piesa, în mare, este ca o glumă de la cap la coadă. Totul e în șagă, e ca un joc copilăresc. Zefirelli a înțeles foarte bine spiritul acestei piese, aici a stat noutatea ecranizării sale. Pretutindeni glume sau, cum zice Mercuțio, „potrivеală de cuvinte". Desigur, în toate calambururile shakespeariene nu avem de-a face cu un pur joc de cuvinte, o gratuitate de limbaj. E vorba de *cuvinte potrivite,* de „logică artistică" deci. Duelurile de spirit, ca și cel dintre Mercuțio și Romeo, bunăoară, jocurile savante, preferate de Shakespeare, au un rol preponderent în opera sa și nu întîmplător ele au adresă precisă, sînt pline de sevă, bat întotdeauna într-un sens precis, iar pe deasupra sînt o artă a limbajului, o potrivеală de cuvinte, o sumă logică de cuvinte potrivite, bine ritmate. Același spirit se află și în „Prea trista comedie...". Legătura cu *Romeo și Julieta* are un substrat, trădat însă chiar de Shakespeare. Thisbeea are mare „trecere" la el, simpla numire e ca un simbol, plasează pentru un moment contextul piesei în lumea circului, a mascaradelor bufe. Aluzia parodică la legătura sus-menționată se resimte în cuvintele lui Mercuțio despre Romeo :

> A dat acum în pataramaua lui Petrarca : umblă cu lumînarea după rimele cele mai rare. Pe lîngă iubita lui, Laura e o biată slujnică, deși iubitul ei se pricepea s-o cînte în versuri ceva mai bine decît Romeo. Didona, o toantă. Cleopatra, o țigancă. Helena și Hero niște tîrîturi de duzină. Thisbe, o fi avut ea ochi frumoși, dar nimic altceva.
>
> (scena 4, Actul II)

Semnificativ este faptul că „love-story"-ul este același și într-o piesă și în cealaltă, parodia el. Sau poate că în-

Scanned with CamScanner

tîi Shakespeare a creat parodia tragicei povești, iar mai apoi — reflectînd — a realizat piesa *Romeo și Julieta*, ca o reflectare adevărată a legendei propriu-zise. Personajele „Zidul" și „Luna" din „Prea trista comedie..." și întîlnirea, în „noaptea de catran", dintre Pyram și Thisbeea e o aluzie clară la *scena balconului*. Apoi faptul că cei doi îndrăgostiți parodiați se întîlnesc la „Mormîntul lui Ninus" e tot o aluzie clară la finalul piesei Romeo și Julieta, căci ei mor cam în același fel : Pyram se sinucide cînd vede vălul sfîșiat de către „Leu" al Thisbeii, crezînd că iubita lui e moartă, apoi Thisbeea, găsindu-l mort pe Pyram, se sinucide în rime de tot hazul : „Vorbă, te oprește ! / Spadă, lovește / Și viața mea sfși-o ! / Totu-i sfîrșit, / Thisbe-a murit... / Adio — adio — adio !" Dincolo Capuleții și Montaquii au rămas să îngroape morții, aici „Luna" și „Leul", căci „zidul care îi despărțea pe părinții celor doi îndrăgostiți s-a prăbușit", cum remarcă Fundulea. În *Romeo și Julieta* jocul este tragic, e o joacă ce identifică contrariile în tragic. În „Prea trista comedie...", prin comentariul direct al scenei, e o continuă joacă, nimic nu-i tragic, e o distracție și de-o parte și de alta. Actorii sînt și nu sînt personaje. E o pendulare între distanțare și implicare, identificare și ruptură. În *Romeo și Julieta* jocul nu este niciodată distanțat, actorii se identifică cu personajele chiar și în momentele cele mai comice. Acțiunea se desfășoară într-un același sistem de semne, are aceeași unitate de convenție. Aici actorii aplică lecția lui Hamlet. Ei trebuie să joace „de-adevărat", jocul comic însuși este foarte serios ! În „Preatrista comedie..." însă actorul se autodistanțează, participă adică conștient la joc. „Identificarea" lui este parodică. Spectatorul înțelege că aici e vorba de alt tip de convenții, nonconvenționale, care se bazează pe parodierea convențiilor clasice. Spectatorul, dealtfel, e avizat : Eu nu sînt Leul, eu sînt Blîndu, tîmplarul. Și actorul și spectatorul ies astfel din „rolurile" lor clasice și participă conștient la un alt tip de spectacol, la un joc formativ, nonconformist, căci și scopul și mijlocul sînt într-o îmbinare dialectică, instrucția spectatorului coexistă cu delectarea, cu plăcerea participării la joc. Participarea

Scanned with CamScanner

spectatorului este astfel de natură formativă. El știe că pe scenă e un joc întru ceva, deci nu că-i amăgire : Theseu însuși e privit ca un estetician, avînd o concepție clasică despre artă, fiind modelul unui principe înțelept, care își apropie arta, o înțelege și-i face și pe ceilalți s-o înțeleagă, e generos... Deci nu și *ceea ce spune* Theseu e amăgire, căci el e personaj al unei piese, care doar acum, la momentul teatrului în teatru, s-a distanțat, emițînd chiar ideea că „amăgirea“ ar trebui să aibă un regizor și poate că, cine știe, ar deveni *Romeo și Julieta* („Dacă s-ar milostivi cineva de ei, ar putea scoate, pesemne, ceva din tot zarzavatul ăsta“ ; „pesemne“ că Shakespeare o fi văzut un asemenea „zarzavat“ și i-a venit ideea de a scoate „ceva“ !).

Numai spectatorul neinstruit poate avea senzația unui joc gratuit, artificial, în sine, cînd e vorba mai ales de comediile lui Shakespeare, unde risipa de fantezie e ametitoare, convenționalitatea lipsește sau pare excesivă, personajele ies din limitele normale, o iau razna, sînt sau „filosofi“, sau „nebuni“, totul deci apare ca un pretext pentru tot, construcția dramatică pare că șchioapătă, că e lipsită de rigoare, ca și intriga dealtfel, un fel de „amestec“ fără capăt, o continuă „beție“, apoi nonconformismul, digresiunea, jocurile de cuvinte, gratuitățile de limbaj, jocul orb al întîmplării etc. sînt *cultivate* cu mare *plăcere,* cu exces poetic, ca un torent de metafore ce, odată pornit, ieșit din matcă, nu mai poate fi stăvilit. Dar aceasta este doar o impresie. Într-adevăr, în *Cum vă place*, de pildă, personajele pot părea prea generale, din abuz de poezie, pot părea prea poetizate — literaturizate —, de aceea prea par toate înțelepte, vorbind ca la carte, de parcă ar vorbi un singur personaj prin mai multe guri, adică Cecilia vorbește ca Jacques. Jacques ca Tocilă, Tocilă ca Rosalinda, Rosalinda ca Orlando etc. Aceasta este impresia în toate comediile, care par niște exerciții spirituale ale lui Shakespeare, un respiro între două tragedii. Am văzut că însăși trilogia *Henric al VI-lea* conține în finalul ei o astfel de cheie, după războaie, crime etc. sufletul dorește să se veselească și comedia este invocată ca o poartă spre adevărata delectare.

Scanned with CamScanner

Dar chiar într-o piesă în care „gratuitatea" pare voită, cum este *Cum vă place*, în care jocul este debordant, în mijlocul unui spațiu de joc mirific, pădurea, asistăm la cele mai profunde meditații despre teatru. Chiar dacă realitatea de la care pleacă Shakespeare este un pretext, el niciodată nu uită că esența jocului nu este în sine, ci într-u ceva, în cazul tuturor comediilor sale, într-u delectarea spectatorului prin instruire, prin educarea lui teatrală. În spatele jocului se ascunde întotdeauna distanțarea, spectatorul este lămurit că se află în cadrul unei comunicări artistice. Actorul iese din rol în chiar mijlocul jocului, în plină iluzie artistică, pentru a-l avertiza pe spectator, pentru a-i solicita participarea conștientă. Astfel, în *Poveste de iarnă*, în plină intrigă și dramă, cînd te aștepți mai puțin, și chiar de la un personaj ca Perdita, care este construit pe o convenție artistică gen Julieta, Desdemona etc., actorul își iese din rol, pentru a intra de fapt în adevăratul rol, cînd spune :

Perdita : Așa e piesa și mă văd silită
Să joc un rol în ea.

(scena 3, Actul IV)

Prin astfel de distanțări voite, rupturi ale convențiilor, spectatorul însuși este scos dintr-un joc și plasat într-un alt tip de joc. Acesta e marele argument că teatrul nu este amăgire, iluzie pură, ci o *participare conștientă la propria delectare* sau la înțelegerea convențiilor, a unor mecanisme complicate, cum este regula dedublării. Faptul că sîntem la teatru, că se joacă teatru, e o indicație la care Shakespeare ține foarte mult, și el caută să-l conștientizeze pe spectator ori de cîte ori conflictul sau iluzia par să-l facă să uite de sine. În plină tragedie, spectatorul află că „tertipul minciunii" se poate înscena. Astfel, în *Richard al III-lea*, dedublatul are toate mijloacele teatrale care să-i înlesnească jocul său dublu. Și spectatorului i se explică aceasta : el află, chiar dacă nu știe, că actorii se prefac, joacă teatru, că fiecare poate să fie astfel „tragedian adînc". Richard îi spune lui Buckingham — pentru a *înscena* în fața lordului primar faptul

Scanned with CamScanner

că Hastings, spre a-l pierde, a vrut să-i ucidă pe cei doi — dacă poate juca această „scenă" :

Richard : Hai, vere ; poți să-ngălbenești, să dîrdîi,
În vorbă să te-mpiedici la mijloc,
Să-ncepi din nou și iar să te oprești
Ca un zănatec năucit de groază ?
Buckingham : A ! Pot să fiu tragedian adînc,
Să bîigui, îndărăt și jur în jur
Să cat cu ochii, să tresar, să tremur
Cînd s-a clintit un pai, ca bîntuitul
De bănuieli ; priviri ca de strigoi
Am la-ndemînă, ca și storsul zîmbet,
Și toate gata stau să mă slujească
Spre-a-mi înlesni tertipul, orișicînd.

(scena 5, Actul III)

Spectatorului i se înfățișează aici o mare parte din „recuzita" unui tragedian. Dar spectatorul trebuie să mai înțeleagă că un tragedian adevărat nu poartă mască bătătoare la ochi, că numai într-o lume ticăloasă dedublarea e la ea acasă, nimeni neavînd curajul să o demaște. Dacă spectatorul nu înțelege, există un alt personaj gata să-l distanțeze, să-i conștientizeze propria-i atitudine :

Grefierul : Frumoase vremuri ! Doar un tont nu vede
Acest tertip cusut cu ață albă.
Dar cine-atît de îndrăzneț încît
Să nu se jure că nimic nu vede ?
Rea lume ; cînd asemeni fărădelegi
Le-ascunzi în gînd, ce poți din ea s-alegi ?

(scena 6, Actul III)

Spectatorul află că nu numai Richard are „actori" precum Buckingham („îmi ești un alt eu însumi"), că Shakespeare se folosește în teatrul său de înscenări, de teatru în teatru (însăși scena rugăminții publice, care i se face lui Richard de a primi să fie rege, poate intra într-un astfel de joc), dar află că el însuși are în personajele piesei diferiți alter ego, cum e Grefierul, care îl obiec-

Scanned with CamScanner

tivează, îi orientează atitudinile, îi prezintă în chip realist o situație sau alta. Deci orice piesă e un joc formativ, îndreptat în primul rînd spre sfera legilor care duc — pe toate căile — la *comunicarea* cu spectatorul.

Cum am spus, în chiar jocurile debordante ale fanteziei, acolo unde de obicei Pădurea este spațiul de joc predilect al lui Eros, căci în pădure el poate umbla în voie, poate încurca ițele și rătăci mințile, în chiar mijlocul celor mai neîngrădite reguli și pure închipuiri, spectatorul este distanțat, i se explică, de pildă, ce e cu jocul dragostei, al poeziei și al întîmplării. El are întotdeauna într-un personaj ca Tocilă un *bun ghid,* care nu-l lasă să rătăcească în gratuitatea unei fantezii neîngrădite, cînd cuvintele parcă iau foc, iar forța imaginii poetice e fără margini, ca însăși închipuirea îndrăgostiților, ci îl aduce mereu cu picioarele pe pămînt, îi dă sentimentul deleotării sau al instruirii plăcute, arătîndu-i astfel că arta are o latură reflectorie, că autorul, Shakespeare, se adresează prin astfel de „jocuri" mai mult capacităților lui spirituale, mai mult rațiunii decît inimii ! Beția poetică nu trebuie să-l îmbete și pe spectator, el trebuie să fie un băutor cu măsură. El va înțelege astfel că torentul limbajului poetic e adecvat unor îndrăgostiți pătimași și că, în fond, el este semnul intensității intelectuale, al efortului creator originar. Să-l ascultăm, bunăoară, pe Tocilă, curtînd-o pe Audrey :

Tocilă : Cînd versurile cuiva nu se bucură de înțelegere și agerimea minții lui nu-i dusă de mînă de pruncul acesta înțelept : înțelegerea, omul acela e mai năpăstuit decît o biată dugheană împovărată de coș-cogeamitea datorie. Zău, ce n-aș fi dat ca zeii să te fi făcut mai poetică.

Audrey : Habar n-am ce-o fi aia „poetică". E lucru cinstit, cuviincios ? Și e de-adevăratelea ?

Tocilă : Nu știu zău, căci adevărata poezie e-aproape pe de-a-ntregul închipuită și, cum îndrăgostiților le place poezia, s-ar putea spune, ținînd seama de jurămintele lor poetice, că sînt doar în închipuirea lor îndrăgostiți.

Scanned with CamScanner

Audrey: Atunci ai fi vrut ca zeii să mă fi făcut poetică?

Tocilă: Da, aș fi vrut! Și știi de ce? Tu mi-ai jurat că ești cinstită. Dacă ai fi fost poetică, puteam nădăjdui că, într-o oarecare măsură, îți închipui numai.

(*Cum vă place*, scena 3, Actul III)

Așa cum observă Jacques, Tocilă e un „nebun cu judecată". E „nebun" fiindcă e atins și el de vraja Pădurii, o scenă ideală pentru jocul de-a dragostea și de-a poezia, e cu „judecată" pentru că Shakespeare îi dă un rol determinant, mai important ca al celorlalte personaje, și chiar decît construcția dramatică sau subiectul: el este sufletul semnificațiilor, mesajul infraestetic, ceea ce spectatorul trebuie să înțeleagă dincolo de joc, înțelegerea și agerimea minții fiind armele intelectuale ale unei participări plăcute la jocurile închipuirii și ale iubirii. Observațiile lui Tocilă referitoare la poezie și închipuirea îndrăgostiților sînt profund realiste și întrebarea dacă poeții sînt și ei cumva cinstiți numai în închipuirea lor e conținută în judecata lui Tocilă. Shakespeare se servește de astfel de personaje pentru a comunica cît mai direct cu spectatorul, pentru a sublinia cînd trebuie sensul unei fapte sau alteia, ceea ce într-un loc nu capătă nici o rezolvare și în altul da etc. Spectatorul nu poate să ia drept gratuitate un joc cu judecată, cu sens. Personajele-cheie ale lui Shakespeare nu-i dau voie. Jacques spune în final, și de aceea el este numit *melancolicul*, că vrea să se ducă în altă parte, „Nu mă-mbie jocul"! Toți îl roagă să rămînă, inclusiv Ducele, dar Jacques o ține pe a lui: „Nu-mi place veselia"! Toți rămîn să se veselească, numai el se retrage în „peștera" sa filosofică, meditativă. Așa spune el: „Dar mă aflați în peșteră, de vreți". Ce trebuie să înțeleagă spectatorul de aici? Da, totul este vesel, joc și bucurie, dragoste și vers... dar și melancolie, și refuz al jocului, și tristețe. Cînd în final, la Epilog, Rosalinda, un alt personaj cheie al piesei, își iese din rol, ca în *commedia dell'arte*, o face pentru a fi purtătoarea de mesaj a autorului. Ea exprimă tîlcul acelui „cum vă place" din titlul piesei sau acelui „cum do-

Scanned with CamScanner

riți" (*A douăsprezecea noapte*). Atitudinea ei este polemică, provocatoare : Teatrul este un joc al alegerilor, al opțiunilor. Cum vă place ? Așa sau așa ! Optați ! Alegeți ! E aici sensul improvizației care stă la baza teatrului. Shakespeare sugerează în acest Epilog ideea de *adaptare liberă*. Spectatorul participă ca un regizor modern : el poate face „tăieturile" pe care le poftește, montează spectacolul conform criteriilor sale estetice, opțiunilor sale subiective. De fapt participarea adevărată de aici se naște : din nevoia de a alege și de a intra în joc. Shakespeare pune „capcane", îi cheamă pe spectatori la joc, îi face să creadă că optează cu de la sine putere. Numai prietenul înțelept va ști că teatrul este un *joc al opțiunilor spirituale*. Regizoral vorbind, teatrul e ca o continuă improvizare, un joc al întîmplărilor și al vorbelor cu tîlc. Ca și viața, poate fi așa sau așa. În viață omul alege și renunță. Acolo unde poate, o face cum îi place. Shakespeare parcă ne-ar spune : Alegeți-vă ce final vreți ! Adaptați piesa la timpul vostru, la plăcerile voastre, așa cum le simțiți voi aici și acum ! Degustați ! Piesa este ca vinul ! E adevărat, care „se cere să fie bine înfundat". Aceasta ar fi oarecum justificarea Epilogului : „Dacă-i adevărat că vinul bun n-are nevoie de laude, tot atît de adevărat e că o piesă bună n-are nevoie de epilog. Însă, oricît de bun ar fi vinul, se cere să fie bine-nfundat, iar o piesă, oricît ar fi de bună, parcă e și mai bună cînd are un epilog".

Vinul este bun dacă nu se „trezește", o piesă te delectează cu adevărat, îți face o deosebită plăcere, cînd nu este un joc în sine, un artifex, o creație gratuită și livrescă, ci, dimpotrivă, cînd are miez, sevă, „epilog", adică o continuă comunicare cu spectatorul, cînd e un joc secund, cînd conține precizările de rigoare pe care autorul ține neapărat să ni le comunice :

Rosalinda : Încep cu femeile. Vă conjur, o, femei, în numele dragostei pe care o purtați bărbaților, să luați din piesa asta tot ce vă e pe plac. Iar pe voi, o, bărbați, vă rog în numele dragostei pe care o purtați femeilor — și bag de seamă, după zîmbetul vostru,

Scanned with CamScanner

că nici unul din voi nu le urăşte — să le faceţi voia şi să vă placă piesa.

În acest epilog, Shakespeare împarte spectatorii în bărbaţi şi femei, căci e o piesă despre dragoste, şi la fel cum Rosalinda ar opta pentru „bărbaţii care poartă bărbi pe placul meu, sînt chipeşi la obraz şi au gură atrăgătoare", şi spectatorii (bărbaţi şi femei) sînt liberi să aleagă ceea ce le place din piesă. Numai că fiecare trebuie să ia din piesă în numele dragostei pe care o poartă sexului opus. Jocul este deci dialectic, ca şi plăcerea, ca şi viaţa. Nimic nu este gratuit. Totul are un sens, chiar dacă se face „mult zgomot pentru nimic" ! Ce va să zică de fapt acest „nimic" ?

„Nimicul" este proiecţia închipuirii, a fanteziei, „focul de paie" al dragostei, „zgomotul" care nu face nici un rău, Jocul în care totul pînă la urmă se termină cu bine, fie că jocul este mascat, dublu sau secund ; este un „zadarnic chin al dragostei", un „vis al nopţii de vară", o feerie, un basm, o „furtună" aducătoare de pace şi împăcare şi iertare a „tuturor păcatelor" ; „nimicul" este însuşi Omul în chip de Zeu al dragostei, aşa cum spune Don Pedro, din *Mult zgomot pentru nimic,* cînd pune la cale trucurile prin care să „unească" cele două contrarii, Benedick şi Beatrice : „Dacă o să izbutim să facem asta, Cupidon n-o să mai fie arcaş ; gloria lui o să treacă asupra noastră, pentru că vom fi singurii zei ai dragostei" * ; „nimicul" este orice şiretlic bun, orice deghizare, orice „dulce nadă", cum spune Hero, care duce la restabilirea adevărului ; „nimicul" este aparenta revenire la punctul de pornire (negarea negaţiei), este, aşadar, dezvoltarea unui ciclu al întregului ; „nimicul" este ştiinţa înţelegerii jocului ca delectare şi cunoaştere, ca plăcere şi Morală, este, în fond, arta care pare amăgire, dar care nu este altceva decît rezultatul firesc al efortului creator, efort insesizabil însă, comunicare autentică, neforţată, impresie de vid care te împlineşte, te umple şi devine materie indispensabilă vieţii. Din punct de vedere infra-

* Vezi *Mult zgomot pentru nimic* în traducerea lui Leon Leviţchi, în *Opere,* vol. 3, op. cit.

Scanned with CamScanner

estetic, aşadar, „nimicul“ (ca restabilire a adevărului, ca „final deschis“ etc.) nu se realizează cu adevărat decît dacă jocul este întru ceva !

Teatrul ca poveste

Pentru ca jocul să fie întru ceva, el trebuie să fie înţeles, şi de cei care îl joacă, şi de cei care îl privesc. „Nu-s oamenii copii ?“, spune Antonio în scena 1, Actul V din piesa *Mult zgomot pentru nimic,* pentru a justifica parcă sensul nevinovat al jocurilor şi al încurcăturilor care se termină cu bine ! Dacă „oamenii sînt copii“, aceasta explică şi mai mult : faptul că ei nu vor înţelege sensul unui joc atît de complex, ca cel al artei, decît printr-un mijloc de comunicare ideal, şi adecvat totodată, şi anume cel specific basmelor, poveştilor. Cine nu este captat de o poveste, de un basm, de o legendă, de un mit, mai ales cînd cel care „băsneşte“ are geniu ?! Cine nu ştie *povestea* regelui Lear, a lui Romeo şi a Julietei sale, a lui Othello şi a Desdemonei, a lui Hamlet şi încă alte multe „poveşti“ shakespeariene ? O idee, o morală, un sistem filosofic, o experienţă de viaţă etc. găsesc în povestire modalitatea ideală de comunicare. O poveste cu tîlc, cu miez, este ca un joc întru ceva, care, pe deasupra, se bucură de participare, de înţelegere şi de o mare audienţă. Dar, după cum am spus, nici comediile cele mai „amăgitoare“ nu sînt poveşti în sine, născociri cu buni şi răi, adică avînd etica basmului, cei buni înving pe cei răi, care, de fapt, cum se va vedea la sfîrşit, cînd totul se termină cu bine, sînt şi ei buni ! În teatrul lui Shakespeare povestea e modalitatea ideală de comunicare cu toată lumea, fie copil sau bătrîn, om de rînd sau nobil, mijlocul de captare a audienţei şi de plasare a spectatorului oarecum în mit, în legendă ! „Oarecum“, căci, cum vom vedea, el nu-l scoate complet din lumea sa, ci îi dă „şansa“ unei participări conştiente, păstrîndu-l într-un dialog viu cu sine, cu epoca în care trăieşte şi cu „povestea“ propriu-zisă. Shakespeare se foloseşte de această modalitate de comunicare universală pentru a-şi face mai „pe înţelesul tuturor“ jocul, mai

Scanned with CamScanner

exact, sensul jocului ! Nu jocul în sine deci, nu povestea ca poveste, „a fost odată un rege care avea trei fete..." etc. Desigur, este important și acest lucru : ca orice spectator care iese de la un spectacol cu piesa *Hamlet,* de pildă, fie el oricît de neinstruit, să rămînă măcar cu atîta lucru, cu subiectul piesei, al poveștii tragice a lui Hamlet, să-l poată la rîndu-i povesti ! Dar Shakespeare vrea mai mult de la spectatorul său ! Și o spune cu toate urmele infraesteticii sale ! Nu degeaba la fiecare „schimbare la față" a personajelor, la fiecare moment nodal, dar și aiurea, pe terenul afinat al jocurilor de-a teatrul, al înscenărilor de tot felul sau chiar al potrivirii de cuvinte, Shakespeare seamănă simburii participării conștiente, ai distanțării, ai înțelepciunii și înțelegerii convențiilor artei sale. Aproape că nu există prolog — și acesta pare a fi rostul lui prim — în care să nu i se atragă atenția spectatorului că în seara aceasta va vedea și va asculta o poveste, că i se va istorisi o pățanie sau alta... și chiar i se istorisește pe scurt subiectul poveștii ! Aici se află deci secretul distanțării ! Spectatorii care vin să vadă *Romeo și Julieta,* află chiar din capul locului la ce trebuie să se aștepte. Într-un scurt prolog li se spune :

Corul : În falnica Veronă se înfruntă
Două vechi neamuri. Ura nu se frînge.
Și iar porni-va dușmănia cruntă,
Își vor păta iar mîinile cu sînge.
Din sînu-acestei vrăjmășii străvechi
Ies doi îndrăgostiți bătuți de soartă ;
Pieirea tristă-a tinerei perechi
Va potoli înverșunata ceartă.
În două ceasuri veți vedea, pe rînd,
Destinul crud al dragostei fierbinți
Și moartea-ndrăgostiților, curmînd
Neîmpăcata vrajbă-ntre părinți.
Ne-om strădui, de-avem îngăduință,
Ce n-am brodit să dregem prin silință.

Așadar, spectatorul știe despre ce e vorba în piesa la al cărei spectacol a venit, dacă n-a venit deja cu subiectul știut de acasă, citit în cronici, povestit de vreun bătrîn

Scanned with CamScanner

etc., și dacă va avea și îngăduință va vedea cum faptele prind chip, și, pe deasupra, i se mai promite că lipsurile vor fi drese prin silință sau întregite prin bunăvoința spectatorului, dacă își va pune la lucru gîndul! Presupunînd că aceste condiții de joc ar fi îndeplinite, iată dar că indirect, prin urme infraestetice implicite, Shakespeare își pregătește spectatorul pentru a participa la ceva mai presus de simpla povestire scenică a întîmplărilor. Povestea este un mijloc și nu un scop pentru el. Ba chiar un pretext și, uneori, un joc de spirit; cînd Claudio recunoaște că e îndrăgostit de Hero, spune:

Dacă n-ar fi, nu s-ar povesti,

iar Benedick, cel care, deocamdată, e „un eretic încăpățînat în fața frumuseții" și trebuie să fie astfel, căci altminteri „nu și-ar putea juca rolul cum trebuie", consideră că întîmplarea lui Claudio, faptul de a fi îndrăgostit de Hero, este:

Ca-n poveşti : este aşa şi nu este aşa.

(*Mult zgomot pentru nimic*, scena 1, Actul I)

Sau să ne reamintim ce spunea *Al treilea gentilom* din *Poveste de iarnă* despre una din minunile pe care le-a auzit cu prilejul reîntîlnirii lui Polixen și Leontes:

> Și asta parcă ar fi fost un basm de demult, în care sînt atîtea de povestit, pînă ce crezarea ațipește și nici o ureche nu-l mai ascultă.

Și astfel de „referiri" se întîlnesc pretutindeni în teatrul lui Shakespeare. Dealtfel cuvîntul poveste (basm, legendă, istorisire etc.) apare de sute de ori în opera sa, fiind aproape tot atît de frecvent ca și cuvîntul dragoste. De ce atunci, pe bună dreptate se poate întreba, Shakespeare ne tot spune — prevenitor — că ne aflăm în fața unei povești și de fapt nu sîntem în fața unei povești? Ce altceva urmărește Shakespeare? Să fie oare vorba aici de un paradox? Că nu ne aflăm în fața unei povești se

Scanned with CamScanner

poate mai lesne observa. În comedii jocul de-a povestea e chiar parodiat, iar în tragedii nu poate fi vorba de nici o poveste! Pe cine vrea să păcălească Shakespeare? „Nu-s oamenii copii?" Poate. Dar „copiii" știu că Făt-Frumos o salvează pe Ileana Cosînzeana și Zmeul este ucis. Cei buni les totdeauna învingători. Pe cînd în *Richard al III-lea*, de pildă, cîți din cei buni nu pier asasinați, copiii sînt asfixiați, oamenii nevinovați mor în lanț, deși Richmond, unul din cei buni, învinge Răul pînă la urmă și totul pare că se termină cu bine! Desigur, aceasta nu-i un final de basm, e un final istoric, o Faptă de istorie adevărată! Cine nu se întristează de moartea tragică a unui om ca Hamlet, cine nu se recunoaște chiar și pentru o clipă în această „coajă de nucă" pradă valurilor timpului? Și cu toate aceste trimiteri pe care le face Shakespeare la relația individ-societate, la sensurile majore ale vieții, la adevăr și istorie etc., el totuși îi pune în gardă pe spectatori, mereu reamintindu-le că aici e vorba de o poveste și-l „ajută" chiar pe Hamlet s-o spună — cu sufletul pe buze (subliniind astfel și mai mult „distanțarea"):

Hamlet: Figuranți și spectatori
Ai ăstui act, carl, pallzi, tremurați
De ce-ați văzut, ah, de-aș avea răgaz —
Căci moartea, cînd înhață,-i crud aprod —
Atîtea ce v-aș povesti... Dar, fie...
Eu mor; tu însă vei trăi, Horațio.
Ce-am fost și ce-am voit, să spui întocmai
Neîmpăcaților. (...)
Ah, dragul meu,
Acestea toate-ascunse rămînînd,
Ce nume defăimat las după mine!
De m-ai păstrat în inimă cîndva,
Te leapădă cîtva de fericire
Și-n lumea asta rea, trăgîndu-ți sufletul,
Să spui povestea mea.

(scena 2, Actul V)

În toate finalurile tragediilor sale, pieselor sale în general, există un pasaj definitoriu unde Shakespeare, ca

Scanned with CamScanner

într-un epilog, acolo cînd lipsește, procedează ca în „prologul" pe care îl scriu meșterii-actori din *Visul unei nopți de vară*, vrînd să atragă atenția doamnelor că leul nu-i un leu de-adevăratelea, ci că-i Blîndu, tîmplarul. Deci spectatorii, ca într-un ritual de inițiere, sînt preveniți (mental) că se află la teatru, că ceea ce văd s-a petrecut cîndva, nu se petrece „aici și acum", că este ca într-o poveste. Othello îi cere lui Ludovic să scrie despre el în felul cum ai scrie o poveste, în cuvintele lui, Shakespeare punînd urmele infraestetice ale creării personajului său. Spectatorii pot acum să afle tiparul plăsmuirii acestui personaj, ce avea darul povestirii, al magiei ; căci astfel a cucerit-o pe Desdemona, cu povești adevărate, ca aceea de care el însuși își leagă moartea :

Te rog, cînd vei da seamă
De-aceste întîmplări nenorocite,
Arată-mă cum sînt. Nici părtinire,
Nici ură-n scrisul tău. Să scrii de-un om
Care-a iubit prea mult, dar nu cuminte,
Nu prea gelos, dar, amăgit fiind,
Fu orb și pătimaș. Și-a cărui mînă,
Asemenea iudeului smintit,
A lepădat un mărgărit mai scump
Decît onoarea tribului. De-un om,
Ai cărui ochi n-au fost deprinși cu mila,
Dar azi, robiți, cu lacrimi grele plîng,
Cum în Arabia-arborii de leac
Își plîng tămîia lor. Așa să spui.
Și să mai spui că la Alep, odată,
Cînd un otman hain, purtînd cealma,
Bătea pe-un venețian, hulindu-mi țara,
L-am luat de gît pe-acel păgîn spurcat
Izbindu-l astfel ! *(Se străpunge.)*

(scena 2, Actul V)

Deci : „așa să povestești". „Ca-n povești : este așa și nu este așa". Este așa pentru că orice poveste are la bază un adevăr de viață, fie el oricît de „exotic", și nu este așa pentru că a fost și nu mai este, pentru că din acel ade-

Scanned with CamScanner

văr a rămas doar povestea, fantezia creatoare care înfrumusețează totul și face suportabilă crima cea mai oribilă. Este așa, pentru că spectatorul se află în fața unei povești. Prințul, în finalul piesei *Romeo și Julieta,* spune :

> Nicicînd n-a fost, și nu cred a greși,
> Mai jalnică poveste-n lumea-ntreagă
> Decît povestea lui Romeo și
> A Julietei ce i-a fost lui dragă.

Și nu este așa, întrucît spectatorul trebuie să înțeleagă mai mult din faptele istorisite ; și faptele cele mai nenorocite sînt înfățișate ca într-o poveste, sîntem la teatru, leul nu-i de-adevăratelea etc., pentru ca spectatorii să nu se îngrozească sau să fie palizi, să tremure și să li se facă părul măciucă de ceea ce văd, să fugă speriați din sală, ca primii spectatori de cinema care fugeau înnebuniți de imaginea trenului intrînd în gară, ci să „suporte" totul ca niște prieteni înțelepți, să afle în spatele faptelor învățăminte care să le fie de folos, să știe deci că de aceea li se povestește ceea ce li se povestește, pentru că așa ceva, fapte atît de cumplite, nu trebuie sau n-ar trebui să se mai întîmple vreodată.

Totul la Shakespeare se poate povesti. Orice piesă poate fi depănată, începînd cu : A fost odată ca niciodată... A fost odată ca niciodată un rege care avea trei fete, pe cea mare o chema... ; A fost odată ca niciodată un prinț nefericit, care... ; A fost odată ca niciodată un rege în Navarra care-a vrut să fie „lumii-ntregi spre pildă", curtea-i un soi de-Academie, „contemplativ dedată pașnic artei"... ; A fost odată ca niciodată în Atena un om bogat și darnic, pe nume Timon, care... ; etc., etc. Înseși titlurile pieselor lui Shakespeare ne duc cu gîndul la un teatru ca de poveste : *Regele Lear, Romeo și Julieta, Troilus și Cresida, Othello, Hamlet, Viața și moartea regelui Ioan, Furtuna, Visul unei nopți de vară, A douăsprezecea noapte, Cum vă place, Antoniu și Cleopatra, Cei doi tineri din Verona, Poveste de iarnă* etc. În actul IV al acestei din urmă piese dealtfel, cînd ne vorbește

Scanned with CamScanner

Timpul, în chip de Cor, Shakespeare ne dă cheia infraestetică a modalității sale teatrale, mărturisind :

> Că-mi stă-n puteri doar într-un ceas să nărui
> Și legi, și datini, și-alte noi să dărui.
> Să trec deci cum sînt azi și-am mai trecut
> Nainte de-al zidirii început
> Și, martor la prefacerea lumească,
> Să văd tot ce va fi să se mai nască,
> Să sting prezentul plin de foc, să pară
> În spusa mea un basm de-odinioară.
> Clepsidra-ngăduiți-mi s-o răstorn
> Și clipe-atît de grabnice să torn,
> Că tot ce-a fost să vi se pară vis.

Shakespeare e un Demiurg al creației, el este Timpul operei sale. Într-o poveste totul e posibil, lipsa de reguli devine regulă, visul se îmbină cu realitatea, faptele de ficțiune sînt date drept fapte de viață sau invers, contingentul își dă mîna cu transcendentul etc. Totul însă este ca spectatorul să fie pregătit. Și, pentru Timp, aceasta pare a fi regula numărul 1. El ne prezintă teatrul ca poveste ; au trecut șaisprezece ani și despre Perdita spectatorii vor afla că :

> A fost odată-o fată de păstor :
> Așa-i povestea : fiți deci cu răbdare,
> Chiar de-ați trăit minute mai amare,
> Iar dacă nu, minutele vă fie —
> V-o spun eu, Timpul — numai bucurie !

„Timpul" îi spune deci spectatorului care i-au fost și care îi vor fi stările sufletești. Ca într-un calcul matematic, Creatorul controlează — și aceasta este marea lui artă — însăși trăirea spectatorului, gradul intensităților ei. Și cu cît prietenul înțelept e mai avizat în acest sens, cu atît mai mult parcă participă la joc. Pentru că prin arta sa, Creatorul știe să-l facă să *accepte* convențiile poveștii. Piesa cu infraestetica cea mai explicită este, desigur, *Henric al V-lea*. Ea este și nu este o poveste. În declarația de dragoste pe care i-o face Henric

Scanned with CamScanner

Caterinei — poate în scena celui mai iscusit joc al spiritului, unde plăcerea de a fantaza e fără egal, dialectica convenţiilor, bazată mai ales pe faptul că nici unul nici celălalt nu ştiau bine nici franceza, nici engleza, atinge maxima splendoare, maxima fervoare a jocului —, spectatorul înţelege că la mijloc este de fapt un *joc politic*, nici o clipă Shakespeare nu duce prea departe o latură a contradicţiei fără să o aibă în vedere şi pe cealaltă, niciodată nu duce prea departe jocul de-a povestea şi nu-l „păcăleşte" pe spectator, nu-l ţine în labirintul fanteziei, al iluziei artistice, fără să nu aibă în vedere şi distanţarea, anti-jocul de-a povestea, deconspirarea faptelor (închipuirii). Orice regulă „presupune", conţine, şi antiregula ei. Povestea are darul de a-l purta pe spectator pe aripile fanteziei, de a-l „identifica" cu faptele istorisite, de a-l implica afectiv, pe cînd „deconspirarea" ei, aducerea la realitate a spectatorului, scoaterea din convenţie, din cîmpul magic al povestirii, au darul de a-l implica raţional pe spectator, de a-l face să înţeleagă faptul că jocul este întru ceva. Scoaterea din convenţie este şi ea tot o convenţie, un mijloc al realismului, dar care este pusă în slujba sensului poveştii, a semnificaţiilor piesei. Cînd Shakespeare îşi încheie povestea lui Henric al V-lea, luîndu-şi încă dintru început, din chiar prologul piesei, precauţiunile necesare, iniţiindu-l pe spectator în tainele convenţiilor teatrale şi cerîndu-i „iertare" pentru aceasta („Dar să iertaţi, vă rog, / Nevrednicului cuget ce-ndrăzneşte / S-aducă o poveste-atît de mîndră / Pe-aceste biete scînduri"), o face într-un *Epilog*, cu care prilej reia şi conchide asupra unora din principalele puncte ale infraesteticii sale :

În vers stîngaci, prin timpii legendari
Poetul perindatu-va cu gîndul,
Strîngînd în mic locaş tot oameni mari,
Destinul lor, crîmpeie depănîndu-l.
Un scurt răstimp, da-n care-a luminat,
În Anglia, luceafărul speranţei.
Şi-un rai luînd cu-n paloş fermecat,
Lăsă pe-al său copil pe tronul Franţei.

Scanned with CamScanner

Deci, Henric cel de-al șaselea, prin lege,
A fost-înălțat, în scutece fiind,
Al Franței și al Engliterei rege.
Da-n statul său prea mulți chivernisind,
Pierdută-i Franța — Anglia-i rănită.
Povești de-acestea au mai luat ființă
Pe-a noastră scenă. Fie deci primită
Și cea de astăzi cu îngăduință.

Într-un sîmbure stă un arbore întreg, într-un Epilog o întreagă concepție teatrală. Întîlnim aici aspecte ale unor probleme cheie, pe care noi le-am tratat pe larg, și anume referitoare la : a) teatrul — arta în general —, nu-i perfect ; b) izvoare : cronicile, legendele ; c) participarea conștientă a spectatorului, el poate cu gîndul să întregească „crîmpeiele" care lipsesc ; d) spațiul convențional de joc ; e) personajele tragediei, „oameni mari", deci conform lui Aristotel ; f) regula negării negației, a finalurilor deschise ; g) selecția faptelor istorice și de viață într-o plăsmuire artistică ; h) germenele unei viitoare piese, stîrnirea deci a curiozității spectatorului ; i) teatrul ca delectare, ca plăcere a spiritului, ca joc întru ceva ; j) teatrul ca poveste, dar nu ca poveste, istorie, născocire în sine, ci ca „poveste de-aceasta", ca poveste complexă, ciudată, neobișnuită, ca ne-poveste de fapt, ca adevăr de viață, ca realitate înfățișată sub chip de poveste, pentru a lua ființă scenică ; k) „îngăduința" spectatorului ; l) marele respect pentru spectator.

În multe din piesele sale Shakespeare face aluzii la alte piese, dezvoltă teme și situații, conflicte etc. conținute în germene în alte opere. Un astfel de germene se găsește în Epilogul sus citat. „Povești de-acestea au mai luat ființă // Pe-a noastră scenă". Și vor mai lua. Cum ați venit și la celelalte „povești", pare să le spună Shakespeare spectatorilor săi, veți veni și la următoarele. Dacă ați venit la celelalte, înseamnă că v-au plăcut, că ați învățat ceva de aici, că n-ați plecat cu mintea goală. Atunci e sigur că o să vă placă și cea din astă seară. Eu mi-am dat silința să vă placă și să veniți la teatru mai ceva ca la biserică, căci aici e o școală a vieții, o școală

Scanned with CamScanner

de învățăminte ; prin teatru învățați istorie, învățați să trăiți și să faceți istorie, o istorie mai bună. Prin arta mea voi ști să vă țin trează curiozitatea și să vă atrag și la alte spectacole, la alte „povești de-acestea". Și n-am să vă dezamăgesc. Îmi voi da silința să vă fiu pe plac și de folos tot ca azi, dacă muza poeziei nu mă va lumina chiar și mai mult pentru voi...

Shakespeare este într-adevăr un mare povestitor, însă unul cu totul special, care, deși ne invită să-i înțelegem meșteșugul din unghiul înalt al poeziei, din „cerul ei luminos", totuși își bazează arta pe „puterea închipuirii" spectatorului, pe puterea lui de a-și reprezenta mental „povești" care se petrec în afara scenei. Cum am văzut, teatrul său e plin de astfel de momente, momente care nu pot fi re-prezentate scenic : un gest sau o privire nu pot cuprinde un spectacol întreg, dar imaginația, puterea închipuirii, da. Cînd în scena 1, Actul I, din piesa *Henric al VIII-lea,* Norfolk îi povestește lui Buckingham fastul întîlnirii dintre Henric al VIII-lea și Francisc I, care a avut loc în 1510, între Guynes și Ardres (în apropiere de Calais), el spune : „Pierdut-ai priveliștea măririi pămîntești". Cei doi monarhi „s-au cuprins în brațe / Atît de strîns, încît în clipa-aceea / Păreau că sînt o singură făptură". Și Shakespeare, prin Norfolk, descrie „ceea ce nu se poate descrie" și reprezenta decît cu arta cuvîntului și prin puterea închipuirii. Spectacolul care a urmat sus-pomenitei întîlniri, de la zi la zi „era fără de seamăn". Apoi :

> Cînd cei doi sori chematu-i-au prin crainici
> Pe cei viteji să se măsoare-n luptă,
> Priveliștea a fost atît de mîndră,
> Încît nici gîndul n-o putea cuprinde.
> Străvechile povești de vitejie
> S-au dovedit adevărate : nimeni
> O clipă nu s-ar fi-ndoit că Bevis
> E iarăși viu.

„Priveliștea măririi pămîntești", așadar, „nici gîndul n-o poate cuprinde". Numai că Shakespeare, cum am spus, nu cade niciodată într-o extremitate sau alta, el aduce

Scanned with CamScanner

închipuirea la „măsura“ ei, restabilind echilibrul, conform legii contrariilor. De aceea Buckingham îi stăvilește elanul închipuirii lui Norfolk, spunînd doar atît :

O, prea mergi departe !

Deși este dovedit că „străvechile povești de vitejie“ au la baza lor fapte adevărate, orice mit chiar izvorăște dintr-un sîmbure de adevăr. Dar estomparea unei laturi, readucerea echilibrului — din extrema exagerării în marginile verosimilului — sînt aspecte care țin de arta *realismului* shakespearian, cum vom vedea. Aici însă, deocamdată, ne interesează și răspunsul pe care îl dă în continuare Norfolik, care vrea cu tot dinadinsul să fie crezut, iar „moderația“ cu care vorbește acum pare mai convingătoare :

Pe cinstea mea, ce-o vreau neîntinată :
Nici cel mai iscusit povestitor
Nu ar putea da glas acestor fapte.
Nimic nu tulbura orînduiala
În care orice amănunt era
Pus în lumină.

Poate că „Nici cel mai iscusit povestitor / Nu ar putea da glas acestor fapte“ cărora Shakespeare le dă glas, căci el este Creatorul, Timpul. Ceea ce însă nu poate nici el, Demiurgul, este să le dea ființă, chip scenic, reprezentare vie, concretă. Deși se spune că piesa a fost apreciată în epocă datorită, mai cu seamă, montării ei fastuoase (de-altfel la unul din spectacolele ce a avut loc în 1613 cu această piesă, tunurile — ce vesteau sosirea regelui la Wolsey, în scena 4, Actul I, —, au incendiat teatrul Globe, care a ars în întregime împreună cu toată arhiva teatrului și cu manuscrisele shakespeariene, pierdute astfel pentru totdeauna), totuși scena întîlnirii „celor doi sori“ este o „priveliște prea măreață“ ca să încapă pe niște „biete scînduri“, de aceea ea a și fost descrisă, Creatorul alegînd soluția povestirii, adică a apelat la puterea închipuirii spectatorului, la gîndul lui, la spectacolul mental,

Scanned with CamScanner

pe care însă „nici gîndul nu-l poate cuprinde", dar e de presupus că-l poate întrezări. Astfel spectatorul are mare satisfacție că poate *vedea* perfecțiunea : „Nimic nu tulbura orînduiala / În care orice amănunt era / Pus în lumină". Asemenea „spectacole" extrascenice, înmiite însă, îi „ține" pe spectatori și, în general, prin poveste, Shakespeare a găsit o cale ideală de comunicare cu ei.

Modalitatea descrierii, istorisirii unor „spectacole" care trebuie să prindă viață, prin participare, în mintea spectatorilor, și mai ales piesele structurate, mai bine zis, desfășurate ca o poveste, dau teatrului shakespearian caracterul de *epicitate*. Acest teatru — „povești de-acestea" născute în „cerul luminos al poeziei" — este totuși un teatru epic, iar Brecht, ca nimeni altul, a învățat și a asimilat și această „lecție". Epicitatea teatrului lui Shakespeare însă se datorează *suflului epopeic* al marilor sale piese, al celor istorice în special, care, asemenea marilor epopei ale lumii, au la bază fapte istorice. Caracterul epic al acestui teatru este dat de fiorul legendar și mitologic al faptelor, de aura de basm și poveste care învăluie personajele și Jocul lor. Aflăm că scena cutare aduce cu un basm străvechi, că ceea ce se întîmplă aici sau dincolo e ca o poveste de demult etc. „Vrăjile s-au destrămat", spune Prospero, „spre-a fi și voi iertați, / Fiți buni și mă dezlegați" ; acum va urma o poveste de iarnă sau o poveste de vară, cum vă e pe plac ; sau „Nu vă îndemn să rîdeți de-astă dată ; / Povestea mea e tristă,-nfricoșată..." ; sau poate mai nimerită ar fi o poveste de dragoste care se petrece la Verona sau poate ciudata iubire dintre Antoniu și Cleopatra, „și-adînca milă / Pe care povestirea lor o cheamă" ; sau un „Basm lung, stufos..." ca în *Cymbeline ?* ; sau povești cu vrăji, prevestiri, minuni ? ; sau o poveste care se petrece „aici și acum", unde să apară regina Angliei, „ce-i abia în fașă", Elizabeth, cu întreg fastul botezului, cu mama ei Anne Boleyn, și alte dificultăți pe care le-a înfruntat dramaturgul, cum ar fi aducerea lui Henric pe scenă în fața ficei sale, sau adăugirile la proorocirea lui Cranmer ?! Însă : „Mă prind că piesa-aceasta n-a plăcut / La toți de față ; unii ar fi vrut / În largul lor măcar un act să

Scanned with CamScanner

doamnă". (Vezi *Epilogul* piesei *Henric al VIII-lea*). Sau mai bine ascultați-l pe Puck :

Sîntem umbre călătoare ;
De-am adus vreo supărare,
Să gîndiți că ați visat
Tot ce vi s-a-nfățișat.
Și-atunci searbăda poveste
Ce, în versurile aceste,
Am istorisit-o-aci,
C-a fost vis veți socoti.

Teatrul e o poveste, un Joc, un vis al lumii întregi ?! Ce prieten înțelept, chiar de-i asemenea lui Puck, o umbră călătoare, va socoti că faptele, personajele, evenimentele istorice etc. — pe care le reflectă „searbăda poveste" — au fost vis ?!

În loc de încheiere sau despre realismul artei lui Shakespeare

Visul sau povestea sînt modalități epice de reflectare artistică — cu mare eficiență privind comunicarea —, a unor adevăruri de viață. Chiar și cea mai năstrușnică poveste sau legendă se întemeiază pe *cronica vie* a unor evenimente petrecute cîndva. Teatrul, arta sînt și vis, și poveste. Dar nu numai atît. Shakespeare, ca orice alt mare povestitor, Cervantes sau Rabelais, ale căror opere le-a cunoscut și bătrînul Will, a împrumutat de la povești și mituri suflul epopeic, forma generală de istorisire, de povestire a unor *întîmplări* care s-au petrecut *aievea* ; dar, pentru a-l ține treaz pe spectator, un copil aflat în preistoria lecturii, a comunicării, rapsodul anonim le-a îmbrăcat în aura legendei. Arta însăși s-a folosit de asemenea procedee. De pe zidurile mănăstirilor Moldovei poporul putea „citi" ca într-o mare carte de învățătură istoria lui și a altor popoare. Sub învelișul de basm, de poveste, el putea găsi adevăruri dragi lui, putea tălmăci alfabetul unui „sentiment românesc al ființei". Prin cuvînt însă, Shakespeare — asemenea literaturii

Scanned with CamScanner

orale — reușea să transmită pe înțelesul tuturor, nemijlocit, foarte *explicit* uneori, intențiile sale, mesajele și alfabetul său formativ, aflate sub învelișul legendar al poveștilor, în „graiul minune" al mijloacelor teatral-spectaculare. El se folosește de poveste ca Hamlet de teatru :

Aud
Că pe la teatru, oameni vinovați
Prin însuși jocul iscusit al dramei
Au fost atît de răscoliți în suflet,
Încît pe loc păcatul și-au strigat.
Omorul n-are limbă, dar vorbește
Cu grai minune. Am să-i pun pe-actori
Să joace-un fel de-ucidere a tatii
Naintea unchiului... etc.

Shakespeare, în toate piesele, îi pune pe actori *să joace un fel de... poveste.* Dar dincolo de povestea în sine, de efectul ei special asupra psihologiei spectatorului, se află viața, cronica, evenimentul, tot ceea ce dă teatrului lui Shakespeare valoare profund *realistă.* El umple această formă cu conținuturi de viață, îmbinînd instruirea cu delectarea, făcînd un *realism* sui generis.

Caracterul realist al artei lui Shakespeare se desprinde nu numai din impresia generală a operei lui, ci din urma infraestetică a *reflectării,* a *zugrăvirii* realității, a *oglindirii* ei. Acești trei termeni sînt sinonimi în terminologia infraesteticii shakespeariene. Ei pot avea chiar sensul pe care îl dă Lenin *reproducerii* artistice, ca fenomen diferit de fotocopierea realității, a imitării ei mecanice. Arta nu poate să reproducă mecanic realitatea, ea este o reproducere creatoare, selectivă și subiectivă. Nu există pericolul unei fotocopieri naturaliste în artă, mai ales în arta autentică, valoroasă, cum a demonstrat dealtfel Lukács în *Estetica* sa. Dimpotrivă, arta autentică presupune cunoașterea lumii și deci înseamnă cunoașterea ei, ea oglindește lucrurile pînă în străfundul lor. Cînd Hamlet este chemat la mama sa, după ce a pus la cale înscenarea cu actorii, în starea aceea de fervoare pe care o dă cunoașterea, dezvăluirea adevărului, cînd nimic nu

Scanned with CamScanner

mai poate fi tăinuit și trebuie scos fără milă la lumină, el îi spune reginei (speriată de transfigurarea lui) :

Hamlet : Hai, hai, stai jos ; și n-ai să mai te miști.
Nu pleci cît nu-ți așez oglinda-n față
Să te străvezi în ea pînă-n străfund.
Regina : Ce vrei să faci ? Nu vrei să mă omori ?
O, ajutor, săriți.
Polonius (de după perdea) : Hei, ajutor, săriți !

(Scena 4, Actul III)

Spaima de a afla adevărul e atît de mare încît ea naște victime „nevinovate" (Polonius va fi străpuns prin perdea de spada lui Hamlet). Arta este asemenea cunoașterii, are aceeași forță explozivă, bucură pe temerar, dar sperie pe cel vinovat. Ea pătrunde pînă-n străfundul lucrurilor, oglindește (reflectă) esențele. Dealtfel *simbolul oglinzii* sau *parabola oglinzii* constituie o urmă infraestetică prețioasă la Shakespeare. Pentru că este extrem de originală, cum vom vedea *. În magistrala scenă din Actul IV al piesei *Richard al II-lea,* scena detronării lui Richard, după ce coroana stă în „cumpănă", apoi e smulsă de Bolingbroke din mîna regelui, acesta, în tragica sa cădere, roagă să i se aducă o oglindă. Dorința îi este împlinită. Privindu-se, deși e un rege detronat, deși a suferit rușinea înfrîngerii, a umilinței în fața unui supus ca Bolingbroke etc., totuși oglinda îl arată pe Richard neschimbat, el arată la fel ca pe vremea măririi. „Oglindă mincinoasă", strigă Richard și o lasă să cadă ; sfărîmarea ei e o pildă pentru regi :

S-a sfărîmat în zeci de cioburi, iată,
Din asta, rege care taci, învață,
Cum strică suferința orice față. **

---

* Cf., spre edificare, nenumăratele semnificații date oglinzii (și mitului ei) de-a lungul timpului, în *Oglinda* de Jurgis Baltrušaitis, Ed. Meridiane, Buc., 1981.

** Vezi *Richard al II-lea* în traducerea lui Mihnea Gheorghiu, în *Opere*, vol. 2, op. cit.

Scanned with CamScanner

Dacă înfățișarea exterioară a celor două ipostaze ale lui Richard se reflectă întocmai neschimbată, în oglinda întreagă, „fața" sa lăuntrică e asemenea oglinzii sfărîmate în zeci de cioburi. Oglinda este mincinoasă ? Nu. Ce vină are ea dacă Richard e un prefăcut, un dedublat, căruia însă nu i se văd pe chip cutele suferinței ?! Și-apoi oglinda e făcută să răsfrîngă „ochiul care nu se vede" pe sine, care este lipsit de puterea de a reflecta adevăratul chip lăuntric. Nimic nu se poate vedea decît în *oglindire*. Iar oglinda vie a omului este însuși omul, fie că el poate oglindi subiectiv sau obiectiv lucrurile neștiute despre sine, dar care — pe această cale — se reflectă ca într-o oglindă. Omul este o oglindă pentru om numai atunci cînd nu se minte, cînd se oglindește întocmai, fie că este un dedublat sau un om sincer. Iată ce aflăm în acest sens despre metafora oglinzii, care domină parcă, precum o obsesie, gîndirea shakespeariană, tipul ei de reflectare :

Cassius : Ascultă, Brutus, poți să-ți vezi tu chipul ?
Brutus : Nu, Cassius, căci ochiul nu se vede
Decît cînd e răsfrînt de alte lucruri.
Cassius : E drept.
Și mult ne plîngem de aceasta, Brutus,
Că n-ai oglindă-n ochii tăi să-ntoarcă
Ascunsul merit, chipul să-ți arate
Pe care umbrele-au căzut. (...)
. . . . . .
Cassius : Știind acum că nimănui nu-i dat
Decît în oglindire să se vadă,
O, lasă-mă să-ți fiu oglindă, astfel
Putînd să-ți deslușesc sfios ce însuți
Nu ai aflat vreodată despre tine.

(Iliu Cezar, scena 2, Actul I)

Dacă Richard al II-lea ar fi avut „oglindă-n ochii" săi, n-ar mai fi cerut o alta (străină) în care să-și vadă chipul. Oglinda, pentru el, e mincinoasă, pentru că chipul său — neschimbat — e mincinos ? Dar ea îl reflectă întocmai și chiar îi dă de gol lăuntricul chip ; el o sparge

Scanned with CamScanner

furios de fapt, pe sine însuși, căci nu poate să-și arate eul suferind, chinul din adînc. În momentul acesta devine sincer, însă prea tîrziu, căci pînă acum, pînă la a se vedea detronat, a fost un dedublat, un rege rău, care a făcut abuz de puterea sa. Richard devine sincer pentru că Demiurgul său procedează aristotelic : vrea să stîrnească mila spectatorului, mărirea în prăbușire fiind un spectacol cu efect cathartic. Richard e sincer cînd a devenit un neputincios. El are o reacție precum Hamlet față de sine însuși după ce l-a văzut pe actor transfigurîndu-se de suferință... pe degeaba, pentru Hecuba ! El nu are o oglindă precum Cassius pentru Brutus, nu știe că „ochiul nu se vede / Decît cînd e răsfrînt de alte lucruri". Se folosește de oglindă în cădere, pe cînd celălalt Richard, Richard al III-lea, dimpotrivă, în plină mărire. Numai că oglinda, ca „alegorie a viziunii exacte", are aceeași funcție : ea oglindește „întocmai" lucrurile din fața ei. Numai oglinda vie poate fi subiectivă, cealaltă materială însă, cînd nu-i spectrală, reflectă în chip realist, obiectiv, mișcarea lucrurilor. Dacă, de pildă, cel ce se oglindește e mincinos și dedublat, atunci și oglinda e „mincinoasă" : fiindcă îl arată întocmai cum nu este. Astfel după ce a cartat-o atît de „genial" pe Anne, „un nimic a-nvins o lume", ucigîndu-i soțul, pe Edward, doar cu puțin înainte, Richard, mîndru de „victoria" lui, spune :

Pun rămășag ducatul pe-o lescaie
Că nu m-am prețuit cum se cuvine.
Pe viața mea — eu, unul, nu — dar ea
Frumos minune mare mă socoate.
Voi cheltui să-mi cumpăr o oglindă
Și să-mi tocmesc un stol de croitori,
Căci dacă tot crescui în ochii mei,
Vreau să rămîn acolo sus, chiar dacă
Mă va costa ceva. Dar mai întîi
Să-l duc pe-acest fîrtat la groapa lui ;
Apoi mă-ntorc să plîng lîngă iubită.
Oglindă pînă-mi cumpăr, la picioare
Vreau umbra să-mi privesc. Scînteie, soare !

(scena 2, Actul I)

Scanned with CamScanner

După Richard deci, care era un zgîrcit, deşi oglinzile „costau ceva", un astfel de obiect e trebuincios doar *măririi* pentru a se „fixa" pe sine. Mai exact, el reflectă mărirea de sine. Cînd Richard începe să *urce* (şi prin „fapte" şi în propriii săi ochi de ticălos), are nevoie de un partener, de un alt martor (extra-scenic, cînd de faţă nu se află spectatorul, „fîntîna" clară în care el crede că se reflectă), are nevoie deci de oglindă, de „simbolul amăgirii" (Mirami) : să se vadă pe sine în *hainele măririi*. Richard îşi are în „ochii" spectatorului Imaginea, care îl arată drept ceea ce este, un dedublat mîrşav, dar cumpărîndu-şi obiectul „producător de spectre", acel katoptron al Evului Mediu, el îl „trădează" pe spectator, oglinda sa vie, şi, treptat-treptat, se mulţumeşte numai cu „noul martor" pe care şi l-a cumpărat şi care îl arată aşa cum îi convine lui, îmbrăcat în haine pompoase şi fals în totul. În această dublă, antinomică reflectare, spectrală şi realistă, Richard se pierde pe sine, căci el pierde conştiinţa că-i un dedublat, identificîndu-se cu sîngele criminal, cu puterea, devenind în conştiinţa lui tulbure ceea ce nu este şi crede că-i tot una cu ce pare a fi : imaginea din oglinda măririi. De aceea el este mai monstruos decît Richard al II-lea, căci nu în cădere, ci în drumul măririi lui face „ţăndări" toate „reflexiile neiluzorii" care-i ies în cale, începînd cu fraţii lui, Edward şi Clarence, „oglinzi regeşti" ; rămîne în viaţă, din păcate, chiar opusul lor, adică „oglinda scîlciată", cum spune însăşi Ducesa :

> Eu moartea unui vrednic soţ am plîns.
> Trăiam privind a' lui întruchipări ;
> Dar două din regeştile-i oglinzi
> Le-a ţăndărit răutăcioasa moarte
> Şi mi-a rămas doar una, scîlciată,
> Să mă mîngîi, şi tare mi-l amar
> Să-mi văd în ea ocara vieţii.
>
> (scena 2, Actul II)

Omul este deci în concepţia lui Shakespeare o oglindă vie, care reflectă lumea, mersul ei. Oamenii, aceste felu-

Scanned with CamScanner

rite oglinzi vii, arată lumea ca un teatru catoptric, ca un mecanism complex, mișcîndu-se în fond după chipul și asemănarea ei. Fiecare timp își are oglinda lui, propriul „simbol al viziunii nealterate a lucrurilor" (Baltrušaitis). În vremea regelui Lear, bunăoară, ceea ce înfățișează această „hieroglifă a adevărului" (Mirami), în contrast cu cea a falsității, este zguduitor. Gloucester, orb, condus de Edgar, fiul său „nebun", o spune :

Aceasta-i boala timpului : nebunii
Călăuzesc pe orbi.

Iar în scena 6, a Actului IV, imaginea reflectată de Gloucester și „regeasca oglindă" a lui Lear sînt și mai edificatoare :

Lear : Citește.
Gloucester : Cum ? Cu goalele-mi orbite ?
Lear : Oho, chiar atît de bine semănăm ? (...) Dar mersul-lumii cum îl vezi ?
Gloucester : Îl ghicesc.
Lear : Ce, ești nebun ? Să vezi mersul lumii pe ghicite ? Privește-l cu urechile. (...)

Și mai apoi :

Lear : Atîrnă-ți ochi de sticlă, precum fac
Scîrboșii sfetnici, vrînd astfel să pară
Că văd mai clar ca tine. (...)
De vrei să-mi plîngi destinul, ia-mi tu ochii.

Edgar însuși e *raisonneur*-ul scenei, oglinda care reflectă cel mai realist situația aceasta ieșită din comun :

Ce întîmplare !
Nicicînd n-aș fi crezut-o, povestită ;
Dar este-așa. Și inima mi-e frîntă.

Iar despre purtarea lui Lear :

Ce-amestec de bun simț și aiurare :
Cît cuget clar în nebunia lui.

Scanned with CamScanner

Deci iată o poveste adevărată, o întîmplare incredibilă şi totuşi atît de veridică, o lume nebună, nebună, dar cu oameni cu judecată, cu regi nebuni, avînd însă cuget clar ! Piesa, cu mijloacele povestirii, reflectă, aşadar, în chip realist, dar ca într-un complex teatru catoptric, „înfăţişarea şi tiparul" unei lumi. Edgar este „oglinda" sa centrală, expresia Eului profund, cel care reflectă dialectica lucrurilor sau, în orice caz, care face ca „incredibila poveste" să fie totuşi marcat realistă, să nu întreacă deci „măsura lucrurilor firești". Căci firesc este ca într-o lume nebună, un nebun să aibă cuget clar, s-o poată astfel judeca şi înţelege în nebunia ei reală. Cîtă luciditate cînd Lear spune (parcă în terminologia mitologiei geto-dace) :

Noi cînd ne naştem plîngem că intrăm
Pe-această mare scenă de bufoni !

Lear vede deci lumea lui ca o mare *scenă de bufoni*. Ducele din *Cum vă place* poate observa din nou că „în nemărginitul teatru-al lumii / Se joacă întîmplări mai dureroase / Decît pe scena noastră". Dacă este adevărat că „Lumea-ntreagă / E-o scenă şi toţi oamenii-s actori", unde un om ca Lear este „bufonul soartei", cum însuşi o spune, atunci Shakespeare a reflectat în teatrul său („catoptric"), fără egal, epoca în care a trăit, ca pe o verigă din marele lanţ al istoriei, a fost Oglinda ei de seamă. Pe de altă parte însă, cum spune Prospero, „scena aceasta e închipuită", iar „actorii" sînt duhuri ; „plămadă sîntem precum cea din care-s făcute visele", cum crede şi Puck. Ca umbra pe care o priveşte Richard la picioarele sale. Şi totuşi, din amestecul acesta, unde în „nemărginitul teatru-al lumii" oamenii sînt pe rînd oglinzi vii, actori, umbre călătoare, Shakespeare a ştiut să ţină măsura dreaptă, înţelegînd că teatrul, dintru începuturi, a avut şi trebuie să aibă un scop profund realist, conform modului său specific de reflectare a realităţii, de oglindire veridică a ei. Cum am văzut, după Shakespeare „*tot ce depăşeşte măsura se îndepărtează de scopul teatrului, al cărui rost, dintru-nceputuri şi pînă acum, a fost şi este să-i ţină lumii oglinda în faţă, ca să zic aşa ; să-i arate*

Scanned with CamScanner

virtuții adevăratele ei trăsături, lucrului de scîrbă propriul său chip, și vremurilor și mulțimilor înfățișarea și tiparul lor."

Infraestetica lui ne conduce pas cu pas la această concepție realistă despre teatru. Dacă Prospero gîndește ca Puck, e firesc, măsura este respectată, „concepția lor despre teatru" fiind expresia fidelă a personajelor respective și a rolurilor pe care ele le joacă în piese cu un profund caracter realist, dar cu o aură feerică, de basm și vrajă. Dar însuși Prospero „destramă vrăjile", iar spectatorul știe că ele au fost „chemate", că s-a apelat la „serviciul" lor numai ca să fie pedepsiți niște vinovați, să se atingă astfel un scop realist, pozitiv, profund etic. Acest sens deci triumfă în lupta celor două funcții antitetice ale Oglinzii. În ceea ce-l privește pe Puck, de pildă, spectatorul nu poate avea decît deplină îngăduință, căci el a primit „lecții" de la un estetician al artei precum Theseu. Întîmplările de vis, ireale, au în Theseu un tălmaci lucid. El opune „basmelor străvechi cu zîne" în care nu crede, ca și Hamlet în prevestiri, concepția sa realistă, dreapta judecată. El este un teoretician care înțelege arta și pe poet, ca și pe lunatec și pe îndrăgostit. Theseu e stăpîn pe infraestetica creației, pe cînd Hipolita, ca „elev" al lui, e un bun observator, intuind că la baza „meșteșugului închipuirii" trebuie să existe întotdeauna un „dram de adevăr". Dar să le dăm cuvîntul :

Hipolita : Ciudate lucruri, dragul meu Theseu,
Istorisit-au tinerii aceștia.
Theseu : Dar nu știu cît or fi de-adevărate.
Nu cred în basmele străvechi cu zîne :
Că doar îndrăgostiții și nebunii,
Cu mințile mereu înfierbîntate,
Văd năluciri pe care nicidecum
Nu le-nțelege dreapta judecată.
Lunatecul, poetu'-ndrăgostitul,
Sînt întruparea-nchipuirii goale.

Scanned with CamScanner

Zăreşte unul demoni fără număr,
Cîţi iadul însuşi n-ar putea cuprinde ;
Acesta e nebunul. Celălalt,
Îndrăgostitul mistuit de dor,
Pe fruntea arăpoaicei deslueşte
Întreaga frumuseţe a Helenei.
Poetu',-n minunata lui beţie,
Pămînt şi cer cuprinde-ntr-o privire,
Şi-acelor lucruri veşnic neştiute,
Cu pana le dă trup şi-nfăţişare ;
Năluci plămădite din văzduh,
El poate să îi dea sălaş şi nume.
Acesta-i meşteşugu-nchipuirii :
Cumva dacă scorneşte-o bucurie,
Ea naşte şi un sol care s-o poarte.
Sau, dacă-n beznă spaima se năzare,
Tufişurile le preface-n fiare.

Hipolita : Dar ce spun ei că au păţit az-noapte,
Şi preschimbarea cugetelor lor
Nu par a fi deşarte-nchipuiri,
Mărturisind un dram de adevăr,
Ciudat, ce-i drept, ciudat din cale-afară.

(scena 1, Actul V)

Aşadar, poetul dă materialitate artistică nălucilor, visului ; orice îi scorneşte închipuirea însă, nu este născocire decît atunci cînd prinde chip, cînd ia contur concret, cînd „naşte şi un sol care s-o poarte", adică un mijloc artistic sau altul, această mijlocire depinzînd în exclusivitate de felul născocirii : unui conţinut închipuit (determinat) corespunzîndu-i un mijloc, o formă determinată. „Deşartele închipuiri" nu vor prinde niciodată chip artistic, structură poetică, cu valoare comunicativă. Orice veritabilă creaţie trebuie să „mărturisească un dram de adevăr". Şi orice închipuire, care nu este deşartă, naşte deci şi un sol care s-o poarte (un ce impune un anume *cum*, are la bază un dram de adevăr). Numai că Shakespeare, în plăsmuirile sale, nu se identifică cu acest punct de vedere decît în parte, ca un creator total şi dialectic

Scanned with CamScanner

ce este. Adică el nu ia ca „model" al plăsmuirilor sale „închipuirea", pura fantazare, jocul gratuit al minții, deși acolo unde apare mai ales dragostea, apar și lunatecii și poeții, iar închipuirea sa poetică pare să nu aibă margini. Dar astfel de momente, numeroase, desigur, sînt ca un joc în Joc, în marele joc întru ceva. În teatrul lui Shakespeare, într-adevăr, nu există iubire fără poezie, nu se află îndrăgostit care să nu fie chinuit de demonii inspirației poetice. Însă obiectului său artistic, „dragostea", Shakespeare i-a găsit un sol pe potrivă care să-l exprime concret, patima stihului. E limpede că Shakespeare parodiază această „modă", de a-ți cînta iubita și de a o cuceri prin vers, dar în același timp o și prezintă ca realitate etern-umană, privind relațiile dintre îndrăgostiți. Parodiind moda de a face versuri, mai exact, *de a face declarații de dragoste în versuri,* Shakespeare face adeseori poezie veritabilă ; pornind de la acest pretext el face poezie de dragoste foarte modernă, făcînd din antipoezie o formulă și un tipar al Frumosului (cum au compus mai tîrziu Apollinaire, Prévert etc.). Astfel, în *Zadarnicele chinuri ale dragostei,* cînd se deconspiră mascarada declarațiilor de dragoste prin versuri (de către cele patru femei deghizate în moscoviți), Berowne, întîi dușmanul de moarte al femeilor, apoi pătimaș îndrăgostit, ajunge să se jure că

> ...în versuri șchioape n-am să caut,
> Mascat, iubitei dorul să-mi declar.
> Taftaua frazei, vorba de mătase,
> Hiperbole de pluș, ghiers cu lipici,
> Ca muștele de vară, verzi, lucioase,
> Sclipeau frumos, pe trup lăsînd bășici.
> Azi le reneg !
>
> (scena 2, Actul V)

Femeile au complotat :

> Aflînd ce-avem de gînd, ne-ați dejucat,
> Și-ați rîs de noi cum rîzi cînd vezi irozii.

Berowne înțelege deci păcăleala. Înțelege că jocul le-a fost dejucat. Dragostea e un fel de joc de-a Jocul, o con-

Scanned with CamScanner

tinuă *commedie dell'arte*. Dar numai atunci cînd o confundăm cu jocurile de curte, cu plăcerea gratuită, cu promenada clovnească, cu jocul în Joc, cu spectacolul în spectacol, cu divertismentul, sau, în termenii bombasticului cavaler Armando, „spectacol grațios, fie tablou vivant, fie pantomimă, fie paradă grotească, fie, în sfîrșit, foc de artificii". Desigur, spectacolul de curte, care se aseamănă cu iubirea de curte și cu versurile de curte, e o joacă grațioasă, o „plăcută pierdere de vreme", un foc de artificii! (Holofernes spune despre „spectacolul" ce trebuie să-l prezinte principilor : „...e vorba de un divertisment la modă, de o plăcută pierdere de vreme...").

Aceasta deci cînd e vorba de jocul în sine, de jocul din Joc. Căci jocul întru ceva nu mai ia ca „model" meșteșugul închipuirii, patimile și nălucile ce-i chinuie deopotrivă pe poeți și pe îndrăgostiți, încît ni-i arată ca scoși din minți, mascîndu-se și prostindu-se. Jocul întru ceva începe întotdeauna printr-o *dejucare* a jocului inițial. Am văzut că pentru Berowne dejucarea e ca o trezire la realitate : sinceritatea, dialogul deschis, mărturisirile făcute de-a dreptul sînt mai de preț și au mai mare sorți de izbîndă decît orice „trucaj" în fața iubirii. În această piesă, dealtfel, Shakespeare face o adevărată demonstrație a realismului artei sale. În scena 3 a Actului IV cei patru eroi care au jurat că nu vor călca *canonul abstinenței*, despre care am mai amintit, jurîndu-se că vor studia trei ani departe de lume, îl vor călca. Și era firesc. Ei nu știau ceea ce știa Creatorul și anume că jocul este întotdeauna întru ceva. El trebuie să pară plăcut ca o poveste, dar să însemne mai mult. Pornind de la pretextul „jurămîntului", Shakespeare ne demonstrează de fapt un lucru fundamental : adevărata înțelepciune, adevărata școală și academie, adevăratele studii sînt viața, cunoașterea omului prin Iubire. Experiența vieții și, *in nuce*, a iubirii, experiența de viață și de dragoste constituie cea mai înaltă academie. Estetica și știința sînt parte din noi :

Berowne : Din ochii fetelor am învățat
Că ei sînt singura academie
În care arde focul prometeic. (...)

Scanned with CamScanner

Căci unde dacă nu în ochii limpezi
Poţi frumuseţea să o deslueşti ?
Ştiinţa-i parte a făpturii noastre,
De noi nu se desparte, deci, niciând. (...)
Uita-vom jurămîntul, de noi să ne-amintim,
De nu vrem să ne pierdem noi înşine, păstrîndu-l.

(scena 3, Actul IV)

Shakespeare ştie întotdeauna, la momentul potrivit, să dejoace orice joc care pare a aluneca în *gratuit* şi e sorá cu închipuirile deşarte. Oricînd ştie să-i ţină lumii oglinda în faţă. Dejucarea este ca o hieroglifă a adevărului sau oglinda orbitoare a gîndului ce te trezeşte la realitate din plin vis şi amăgire. Sau, altfel spus, ştiinţa iluziei împotriva iluziei ştiinţei !... Fără un dram de adevăr orice poveste este deşertăciune. Dar tot atît de adevărat este că numai ştiind să povesteşti, ştiind să depeni faptele ajungi la adevăr. Adevărul, parafrazîndu-l pe Marx, nu este numai capătul poveştii, ci şi *drumul* care duce la el. Abia atunci poţi afirma că *Totu-i bine cînd sfîrşeşte bine* sau cum spune în scena 3 a actului V al acestei piese Regele :

De-a fir-a-păr povestea depănîndu-mi,
S-o lumina, prin adevăr, şi gîndu-mi. *

„Povestea" este aici un mijloc logic de cunoaştere a sinelui, o introspecţie, prin depănarea dialectică, amănunţită a verigilor adevărului, a însăşi capacităţii reflexive a omului. Shakespeare se foloseşte de poveste ca de un liant ideal pe care să se mişte faptele selectate de el. Căci faptele sînt selectate, cum am văzut, şi ele urmează logica istoriei, a vieţii în mişcare. Odată ele selectate, totul se desfăşoară firesc, căci Shakespeare le îmbracă în *straiul povestirii*, straiul cel mai potrivit pentru a *depăna* drumul adevărului, pentru a *ţese* cea mai potrivită măsură care trebuie comunicată spectatorului. Din Pro-

* Vezi *Totu-i bine cînd sfîrşeşte bine* în traducerea lui Ion Frunzetti, în *Opere*, vol. 8, ESPLA, Buc., 1960.

Scanned with CamScanner

logul piesei *Troilus și Cresida*, după ce Shakespeare ne povestește pe scurt despre vrajba care a iscat războiul troian, aflăm :

Iară eu, Prologul,
Deși-narmat, nu am venit să apăr
Nici pană de-autor, nici glas de-actor.
Mi-am pus doar straiul povestirii noastre,
Spre-a vă vesti, dragi spectatori, că piesa,
Lăsînd în urma ei pornirea certei,
Începe din mijloc, apoi se țese
Precum îi șade bine unei piese.
De v-o plăcea sau nu, s-o spuneți voi ;
Bine-i, sau rău, așa e la război. *

Tonul pe care îl ia Shakespeare în dialogurile sale cu spectatorii este unul prietenesc, foarte comunicativ, deschis și sincer, ca al unui Povestitor înainte de a începe Inițierea sau după ce și-a spus ultimul cuvînt, ca în Epilogul piesei *Totu-i bine cînd sfîrșește bine :*

Cortina cade, regele cerșește.
E totul bine, bine cînd sfîrșește.
De ne-aclamați, noi vă vom răsplăti
Plăcîndu-vă mai mult din zi în zi.
La voi îngăduință vrem s-aflăm :
Mîini să ne-ntindeți, inimi să vă dăm.

„Însoțitorii bunei primiri — spune Hamlet cînd e anunțat că au sosit actorii — sînt politețea și ceremonia". Astfel îi primește și Shakespeare pe spectatori, tot astfel își ia „noapte bună" de la ei : el dovedește prin acest gest ceremonios că arta sa e un mesager al prieteniei, care presupune, bineînțeles, un „har" al respectului reciproc : după „faptă și răsplată", *măsură pentru măsură* adică, la „gînd voitor de bine" și la îngăduință, silință și mult adevăr, promisiunea — ținută întotdeauna — de piese

* Vezi *Troilus și Cresida* în traducerea lui Leon Levițchi, în *Opere*, vol. 6, op. cit.

Scanned with CamScanner

mult mai frumoase. Ceremonialul e foarte bine „jucat" de Puck :

Oameni buni, nu ne-osîndiți :
Îngăduitori să fiți,
Că vom drege altădat'
Tot ce-acuma am stricat.
Și eu, Puck, cinstit vă spun :
Dacă am scăpat acum
De sudălmi, fluierături,
Voi aduce, uite, jur,
Altceva mult mai frumos.
Și Puck nu-i un mincinos...
Tuturora, noapte bună ;
Dați-mi toți cîte o mînă
Și prieteni buni vom fi...
Într-o altă bună zi,
Voi plăti cum se cuvine
Gîndul voitor de bine.

Realismul artei shakespeariene are în centrul lui acest sentiment profund uman de ceremonie. Oamenii sînt buni, oamenii sînt copii, iar arta trebuie să le fie cel mai sincer prieten. Acest mesaj se degajă din toți „porii" infraesteticii lui Shakespeare. Aceasta este *baza* pe care se face *oglindirea*. Acest lucru trebuie să-l înțeleagă înainte de toate spectatorii. Fără această condiție determinantă, scopul teatrului nu poate fi atins, oricît de bine știe Creatorul să-i țină lumii oglinda în față. În afara comunicării arta moare, nu există. Sau este o mostră de muzeu. Iar comunicarea nu poate prinde viață decît în cadrul Inițierii. Neinițiatul va lua întotdeauna arta precum porumbeii strugurii pictați ai lui Zeuxis. Shakespeare nu poate fi înțeles dacă nu i se pătrunde dialectica infraesteticii sale sau, cu alte cuvinte, realismul artei lui. Nu trebuie să se supere nimeni dacă teatrul, după Hamlet, alias Shakespeare, e „ca icrele negre pentru gloată". Se simte „jignit" numai acela care nu înțelege „jocul secund" : spunîndu-i-se aceasta și arătîndu-i-se apoi ce în-

Scanned with CamScanner

seamnă o *piesă minunată*, spectatorul e de-a dreptul inițiat în arta poeticii teatrale (clasice) :

Hamlet : Te-am auzit recitîndu-mi într-un rînd o tiradă care n-a mai fost jucată ; sau, dacă a fost, nu mai mult decît o dată ; pentru că piesa, după cîte-mi amintesc, nu a plăcut mulțimii ; era ca icrele negre pentru gloată : dar era — după părerea mea și a altora a căror judecată în asemenea lucruri o întărea din plin pe a mea — era o piesă minunată, bine alcătuită scenă cu scenă, scrisă cu simțul măsurii și cu pricepere. Îmi amintesc cum spunea unul că stihurile nu au în ele măscări care să facă miezul pipărat, nici întorsături de frază care să-l învinovățească pe autor de pedanterie ; ci o numea o treabă cinstită, pe cît de sănătoasă pe atît de plăcută, cu mult mai multă prestanță decît fineți uri.

(scena 2, Actul II)

Iar în aceeași scenă, în celebrul moment al nebuniei trucate a lui Hamlet în fața lui Polonius, aflăm alte judecăți de valoare asupra artei, asupra principiilor ei realiste, despre ceea ce este cinstit sau nu să „așterni pe hîrtie" :

Polonius : Ce citești alteță ?
Hamlet : Vorbe, vorbe, vorbe.
Polonius : Care-i povestea, alteță ?
Hamlet : Între cine și cine ?
Polonius : Voi să zic despre ce e vorba acolo în carte, alteță ?
Hamlet : Bîrfeli, domnul meu : căci pehlivanul ăsta de satiric, zice aici că bătrînii au barba căruntă, că obrajii le sînt zbîrciți, că din ochi li se scurge ambră vîscoasă și clei de prun, că au o îmbelșugată lipsă de judecată, dimpreună cu balamale slăbănoage ; lucruri pe care, domnul meu, deși le cred cu toată puterea și strășnicia, totuși socot că nu e cinstit să le așterni așa pe hîrtie ; căci însuți domnia-ta, domnul

Scanned with CamScanner

meu, ai ajunge de o vîrstă cu mine dacă, precum racul, ai putea merge de-a-ndăratelea.

Polonius (aparte): O fi asta scrînteală, dar e cu socoteală. N-ai vrea să ieşi din aerul acesta, alteţă?

Hamlet: Întrînd în mormînt?

Polonius: Într-adevăr, asta înseamnă să ieşi din aerul acesta. (Aparte.) Ce pline de tîlc îi sînt răspunsurile cîteodată! Nebunia brodeşte adeseori cîte una pe care judecata şi mintea sănătoasă nu le pot naşte cu atîta spor.

În aceste fragmente citate avem două moduri de reflectare infraestetică a judecăţilor de valoare asupra artei. Cum trebuie să fie arta, cum trebuie să fie o piesă minunată, o „treabă cinstită, pe cît de sănătoasă pe atît de plăcută", spectatorul înţelege explicit din primul citat. În perceperea celui de al doilea însă el trebuie să aibă un plus de iniţiere. Polonius îl întreabă pe Hamlet ca un neiniţiat, ca unul total neinstruit, el vrea să ştie „care-i povestea", „despre ce e vorba în cartea aceea", adică să i se relateze subiectul. Hamlet însă defineşte arta în două cuvinte: *„Între cine şi cine"*, deci prin *conflict*. Apoi răspunsurile lui Hamlet *sînt pline de tîlc*, sînt cu *socoteală*, pentru că el este mai mult decît lucid şi are mintea şi judecata sănătoase; este un dedublat pozitiv, îşi joacă nebunia, or „prefăcătoria" aceasta creatoare cere mult talent, multă raţiune, plus de inteligenţă şi subtilitate. Spectatorul ştie că nebunia lui Hamlet este trucată, după cum în primul fragment citat era „el însuşi". Aceste graniţi spectatorul se cuvine să le perceapă. În felul acesta, el va înţelege că deşi Hamlet — vorbind despre „bîrfelile" din cartea pe care o citeşte — îi face *portretul* lui Polonius, substituindu-se astfel autorului satiric, totuşi consideră că nu-i cinstit „să le aşterni aşa pe hîrtie"! El îl descrie deci pe Polonius *indirect*, îi face portretul răsturnînd convenţiile, trucînd jocul, deşi sensul e acelaşi. Shakespeare vrea aşadar să spună că artistul nu trebuie să fotocopieze realitatea ca Zeuxis. Reiese de aici refuzul de a imita naturalist lucrurile, de a reproduce mecanic viaţa, de a descrie ca o maşină oamenii, de a-i fotografia *aşa* cum sînt, mai ales de-a le sublinia

Scanned with CamScanner

naturalist urîțeniile : să nu „le așterni *așa* pe hîrtie". Procedînd însă în felul acesta, printr-un „așa" trucat, spunînd cum nu trebuie făcut, Shakespeare acționează ca un mare realist, creîndu-i lui Polonius un portret „în mișcare". După ce, Ioachimo, prin șiretlic, a pătruns în camera Imogenei, el descrie pînzele văzute astfel :

Diana fără de prihană intră
În baie. N-am văzut mai vii icoane ;
Artistul depășì natura, făurind
Portrete care o și-ntrec, deși
N-au suflul vieții, nici mișcarea ei *.

(Cymbeline, scena 4, Actul II)

Artistul trebuie să țină lumii oglinda în față, dar nu într-un fel care s-o „depășească" prin arta imitării mecanice, printr-o măiestrie tehnică care s-o *asemene* cu o icoană „vie", ci s-o oglindească, s-o reflecte, s-o zugrăvească creator, să concureze dacă poate natura în ceea ce are ea mai esențial : suflul vieții și mișcarea ei. *Năzuința artei este să fie mai vie decît viața.* O spune Shakespeare referindu-se la pictură, cînd Pictorul îi arată Poetului tabloul pe care l-a făcut pentru Timon :

Poetul : E ne-ntrecut ! Ce farmec
Răzbate din portret ! Ce agerime
Lucește-n ochi ! Bogata-nchipuire
Cum flutură pe buze ! Gestul, mut,
Ai zice că vorbește !
Pictorul : Am căutat să zugrăvească viața.
Această trăsătură-ți place ?
Poetul : Cred
Că-ntrece firea. Năzuința artei
E, în culori, mai vie decît viața.

(Timon din Atena, scena 1, Actul I)

În multe locuri Shakespeare dă muzicii și picturii un loc mai înalt decît poeziei, cuvîntului. Chiar în aceeași scenă,

* Vezi *Cymbeline* în traducerea lui N. Argintescu-Amza, în *Opere,* vol. II, op cit.

Scanned with CamScanner

ceea ce Poetului i se pare neobișnuit, din cale-afară, greu de materializat cu meșteșugul închipuirii lui, Pictorului i se pare „Așa și-așa" ; sau :

E-atît de obișnuit !
Pot să-ți arăt o mie de tablouri
Ce zugrăvesc mai viu decît cuvîntul
A soartei vremuri.

Realismul artei lui Shakespeare stă mai ales în aceea că el cunoaște ca nimeni altul posibilitățile cuvîntului și, în general, ale artei ; știe că sînt limitate. Mai mult chiar, Shakespeare știe că realitatea e mai vie, mai spontană, mai complexă, mai surprinzătoare decît închipuirea Artistului, că Natura deseori întrece în artă Visul. Dacă un om ca Antoniu a existat cîndva, atunci Visul Cleopatrei pare depășit și oricît și l-ar închipui ea nu poate să-i dea viața pe care i-a dat-o Natura (înainte deci de a-l lua la sînul ei) :

Cleoparta : Natura n-are
În atelierul ei nici materiale
Și nici atîtea forme stranii, astfel
Încît să poată cu închipuirea
Să se întreacă ; însă un Antoniu
Putîndu-se să se ivească este
Dovadă bună că închipuirea
A fost învinsă și că prin lucrarea-i
Natura a înfrînt în artă visul.

(*Antoniu și Cleopatra*, scena 2, Actul V)

Procedînd în acest chip realist, prin definiții adică, Shakespeare depășește Natura : nu imitînd-o, ci reflectînd-o, nu prin copiere, ci prin reflectare rațională, prin spirit ! Dealtfel Artistul nu trebuie să oglindească natura, ci să spună precum Pictorul despre tabloul său :

Am căutat să zugrăvească viața.

Ceea ce este cu totul altceva. Adică să *observe* nemărginitul *teatru* al lumii. „Lumea e o scenă", e mai mult de-

Scanned with CamScanner

cît o metaforă, o convenție spectaculară, este o *viziune* despre lume. Nu poți să *observi* viața, lumea în mișcare (iată obiectul artei, al teatrului, nu natura !) și să-ți materializezi artistic observațiile decît avînd un sistem de gîndire, o concepție de viață și respectiv un program estetic. Artistul nu poate concura suflul vieții și mișcarea ei decît printr-o închipuire organizată, o cunoaștere profundă a mecanismului subiect-obiect. „Natura" poate fi depășită pentru că Artistul nu o zugrăvește în toată amploarea ei, în toată desfășurarea-i complexă, în toată fenomenalitatea ei, ce nici „cu gîndul n-o poți cuprinde", ci o zugrăvește în *esența* ei, prin reflectarea *selectivă* a faptelor. Arta poate astfel să cuprindă într-un ceas un veac întreg, într-o clipă o idee cît lumea de veșnică :

Theseu : Aș vrea să știu acum ce măști, ce jocuri
Vor umple veacu-acesta de trei ceasuri
Ce ne desparte cina de culcare.

Prin convențiile ei, măști, jocuri, povești, arta poate crea, mai ales atunci cînd are în centrul ei Omul, o imagine a lumii mai vie, mai realistă decît ne-o poate da istoria și chiar știința, după Aristotel și Marx. Rostul teatrului, al artei, este să țină *lumii* oglinda în față, dar nu Lumii însăși în ansamblul ei. Lumea are mii de lumi, mii de scene. Fiecare piesă a lui Shakespeare e o mică lume, una din scenele Lumii, dar care reușește ca într-o ciudată oglindă să reflecte — prin știința iluziei — lumea întreagă. „Oglinda" aceasta înseamnă știința de a reflecta universul prin particular. E o „oglindă" neobișnuită, cu mii de obiective, microscopice și telescopice, mînuită de un mare gînditor, filosof, savant, istoric, lingvist, filolog, estetician, poliglot, sociolog, botanist, moralist, critic, istoric al artei, meseriaș, om de lume, cărturar, profesor, enciclopedist, spirit renascentist etc. Mare cunoscător al oamenilor, fie ei de rînd sau regi. O mitică, abisală Oglindă, în care poți privi la nesfîrșit lumea cu minunățiile și ororile sale. Dar îi poți deslușî și sensul, și rosturile ei. Nu este năzuință în această artă să nu fie legată de înțelegerea lumii, a vieții, să nu fie deci pusă în slujba

Scanned with CamScanner

oamenilor. Dialectica teatrului shakespearian, în înțelesul infraesteticii lui, este strîns legată de dialectica naturii, a lucrurilor, și mai ales a „actorilor" acestei lumi, în devenirea ei neîntreruptă. El a creat o lume profund realistă pentru că a înțeles mecanismul viu al istoriei, acest complex spectacol cu legi infinite, pentru că a înțeles ca nimeni altul omul, relațiile interumane, viața, sensul lucrurilor pe acest pămînt. Concepția lui Shakespeare despre artă, despre teatru, este concepția lui despre om, *prietenul înțelept* al „ceremoniilor" sale :

O, de m-ar duce-o muză de văpaie
În cerul luminos al poeziei,
Teatrul un regat, actorii prinți
Și regi măreața scenă s-o privească.

Scanned with CamScanner

Infraestetica lui García Lorca
sau
„Amorul propriu" al unui personaj

La prima vedere, pare greu de înțeles de ce Vito Pandolfi, în a sa *Istorie a teatrului universal,* îi face lui García Lorca un portret biografic și spiritual atît de „«străin»", în sensul romanului lui Camus, de rațiunile existenței", afirmînd că „figura sa este în afara timpului și a determinărilor lui. Nu are nici sensul nici sentimentul epocii sale. Ele îi scapă necontenit sub impulsurile temperamentului, care plutește într-o mare de senzualitate, unde orientarea e ușor de pierdut sub fluxul și gama impresiilor senzitive, devenită muzică. Chiar și această singurătate a lui are valoare de simptom «istoric» : este transpunerea unui ecou". Adică însăși existența lui este o impresie, stă sub semnul „sirenelor" înșelătoare ! El este o umbră a istoriei, o apariție sau o aparență a ei (chit că, după Hegel, aparența nu-i altceva decît o expresie a esenței, „aparența este esența însăși în determinarea existenței"). În cazul lui García Lorca, după Pandolfi, creația înseamnă dezolare („Nemulțumirea și înflăcărarea care se agitau în adîncul personajelor sale, devin la el dezolare"). Marele poet ducea o existență pasivă, fără rost, se lăsa în voia soartei... din sentimentalism („García Lorca se lasă în voia mersului firesc al lucrurilor, din sentimentalism..."). El a fost o făptură firavă, opacă, un „nevinovat" sau, dacă vreți, o victimă a destinului ! Un „poet blestemat", un nostalgic predestinat... Spiritualitatea poporului spaniol dobîndește în opera sa doar „aspectul unei duioase melancolii, căreia îi lipsește forța de a genera disperarea și de a zgudui viața pînă în fibrele ei cele mai adînci". Fapt care pare în contradicție cu ceea ce afirmase mai sus despre personajele sale. García Lorca plutește deasupra lucrurilor „cu o ușoară tristețe". În fine : „Viața și opera lui înaintează în permanență pe o frînghie suspendată". Iar moartea sa este

Scanned with CamScanner

„prostească", „absurdă", „este oglindită parcă în analiza celei a «străinului», făcută de Camus". El a primit moartea ca un „existențialist", „cu fatalitate nostalgică". A privit-o ca pe o „eliberare". De ineluctabilitatea „virtuților" milenare ale existenței „nu se va putea elibera decît la sfîrșit". *

Grele „acuzații"... judecăți pripite. Faptul ca atare pune sub semnul întrebării însăși gîndirea filosofică și estetică a lui Vito Pandolfi. Acceptînd aceste afirmații, ar fi să uităm mecanismul infraestetic al creației. Ar fi să uităm, totodată, ceea ce este imposibil de uitat, și anume că „aparența ține în chip esențial de esență", adică, *mutatis mutandis*, că opera de artă ține în chip esențial de personalitatea creatoare și de epoca în care ea a creat. Actul creator este relația dintre artist și realitate într-una din determinările ei de la un moment dat (opera cutare). Este, cu alte cuvinte, manifestarea acestei relații înlăuntru ei înșăși, ca mișcare infinită înlăuntru ei, reflexia de la un moment dat sau altul a devenirii. Astfel, e greu de crezut în existența unei opere atît de valoroase, ca aceea a lui García Lorca, de mare audiență, specific spaniolă, definitorie pentru spiritualitatea unui popor, mai ales prin profunda ei rezonanță contemporană, în lipsa unui creator care n-ar fi cunoscut viața poporului său, care ar fi trăit în afara istoriei ! Judecățile de „valoare" ale lui Pandolfi ne fac să credem că regizorul din el nu a avut și nici nu are afinități cu opera dramatică a lui García Lorca, ca o operă care, prin vîrfurile ei, este național-populară, ceea ce l-a făcut să o privească cu superficialitate. De fapt Pandolfi nu este interesat, pare-se în *Istoria* sa decît de virtuțile strict spectaculare, de aspectul formal, respectiv de mijloacele teatrale ale operelor studiate, făcînd, dacă putem spune așa, un fel de istoriografie a artei spectacolului, și mai puțin de conținutul și semnificațiile pieselor și aproape deloc de atitudinea estetică a artistului în fața realității, atitudine ale cărei urme infraestetice le putem desprinde din analiza în profunzime a operei, a concepției despre

* Cf. Vito Pandolfi, *Istoria teatrului universal*, Ed. Meridiane, Buc., 1971, vol. IV, pp. 257—259.

Scanned with CamScanner

lume și viață, și a acelei despre creație, cu alte cuvinte, a programului ideologic și estetic al artisului, topit, bineînțeles, în materia vie a operei, cu ajutorul convențiilor artistice. Nefăcînd operelor studiate o analiză din punctul de vedere al esteticii marxiste, cu mijloacele științifice ale acesteia, nu e de mirare că Pandolfi greșește atît de grav și nedreptățește deopotrivă pe artist și pe om, pe artistul patriot care a fost García Lorca, cel ce cunoaște azi un omagiu universal.

Prin specificul întregii sale activități de cetățean și artist, García Lorca a dovedit că renumele de care se bucură nu este un „privilegiu" al morții sale triste, el nefiind un „martir", ci consecința firească a faptelor pozitive și a valorii de necontestat a creației lui. El n-a rămas „străin" față de evenimentele epocii în care a trăit. Dimpotrivă, acestea i-au marcat profund viața și opera. *Evoluția* faptelor sociale și a celor artistice sînt în cazul lui o dovadă de netăgăduit. Spre finalul vieții el participă direct, cu fapta și cu opera, la evenimentele epocii. Atitudinea sa din tinerețe, tributară unei „poetici" de împrumut, devine acum o atitudine politică, revoluționară. Este oare un simplu „reflex nostalgic", atitudinea unui „suspendat" de lume, faptul că García Lorca a luat apărarea prizonierilor din închisorile și lagărele hitleriste semnînd manifestul intelectualilor din gruparea antifascistă „Octombrie" ? E oare o „întîmplare" faptul că García Lorca s-a aflat în primele rînduri ale redactorilor noii reviste „Timpul nostru", care continua lupta revistei „Octombrie", interzisă de către autoritățile reacționare în „anii întunecați" (1934—1935) ? Puteau toate aceste activități și atitudini revoluționare să nu lase nici o urmă în opera sa ? Cutreierînd țara cu teatrul ambulant „La Barraca", companie al cărei conducător și organizator era, nu a fost oare conștient de misiunea sa, aceea de a populariza operele marilor clasici spanioli, nu a înțeles importanța creării unei literaturi care să ajute lupta republicii recent proclamate (1931) împotriva bigotismului religios, a fanatismului, a spiritului feudal adînc înrădăcinat în viața și obiceiurile poporului spaniol, a țărănimii înapoiate ? E întîmplător oare faptul că *Yerma*, penultima sa piesă, a fost primită cu ostilitate de publicul ofi-

Scanned with CamScanner

cialității, iar *Casa Bernardei Alba* interzisă (a trebuit să fie jucată în străinătate prima dată în 1945 de Teatrul *Avenida* din Buenos Aires)? Dar oare nu se inspiră în *Nunta însingerată* dintr-un fapt real, cotidian, menționat într-un anunț al poliției? De unde dacă nu din realitatea epocii, din ceea ce avea ea nevoie, vin cuvintele Marianei Pineda, eroina piesei cu același nume, adresate călăilor patriei, ca un strigăt național și universal: *Amas la Libertad por encima de todo!* (Iubește Libertatea mai presus de orice!)? Nu reînvie oare aici García Lorca vremurile revoluționare cînd masele populare, luptînd împotriva cotropitorilor francezi, au proclamat la Cadix prima republică din istoria Spaniei? Asemenea lui Eisenstein, care în preajma celui de-al doilea război mondial reînvia marele moment de unitate națională a poporului său în *Aleksandr Nevski*, García Lorca aducea în prim planul conștiinței naționale ceea ce avea mai sfînt Spania. Aici găsim adevărata sa profesiune de credință, mesajul înfraesteticii sale. Pedro, capul revoluționarilor, al complotiștilor adunați sub acoperișul casei Marianei Pineda, spune:

> Nu-i ceasul de-a gîndi la himere, ci e ceasul
> de a deschide ochii la ce-i frumos și-aproape:
> o Spanie așternută cu spice și cu turme,
> în care să-și mănînce toți pîinea-n bucurie,
> în mijlocul acestor eternități hispane
> Și-n astă-mpătimare de zare și tăcere.
> Spania-n pămînt strivește-a ei inimă străveche.
> inimă sîngerînd de Peninsulă pribeagă,
> s-o mîntuim e ceasul cu mîinile, cu dinții.*

Pentru libertate, prin iubire, nimic nu este prea mult, nici chiar jertfa supremă: „Ca pururi, Libertate, lumina-ți să nu moară / mă dărui eu cu totul".

Toate acestea l-au îndîrjit și l-au orientat în asemenea măsură încît, pe manifestul antifascist lansat la Barcelona în 1935 de progresiștii spanioli, numele lui García

---

* Vezi *Mariana Pineda* în traducerea lui Edgar Papu, în vol. Federico García Lorca, *4 piese de teatru*, ESPLA, Buc., 1958.

Scanned with CamScanner

Lorca strălucește la loc de cinste, numărîndu-se printre cele mai însemnate ale intelectualității spaniole combatante. În fine, după victoria Frontului Popular, în 1936, cu puțin înainte de moartea sa * și a insurecției militare a „naționaliștilor", în frunte cu Franco (era începutul războiului civil, 1936—1939, care sfîrșește cu dizolvarea definitivă a republicii), García Lorca ia parte, alături de Rafael Alberti, José Bergamin și Maria Tereza Léon la întemeierea Uniunii Intelectualității Antifasciste din Madrid și a Asociației Prietenilor Uniunii Sovietice.

Într-o notă, pe prima pagină a capodoperei sale, *Casa Bernardei Alba,* García Lorca scrie : „Poetul atrage atenția spectatorilor că aceste trei acte vor să fie un documentar fotografic". Aceasta conține o urmă infraestetică prețioasă care ne dă cheia atitudinii estetice a lui García Lorca. Ce înseamnă „documentar fotografic" ? Adică o imagine fidelă a unei realități fundamentale, a unor fapte vitale, esențiale, „demne" de a fi semnalate, de a fi observate și comunicate. „Documentarul" presupune o reflectare obiectivă a realității, o prezentare nonficțională a faptelor. „Documentarul fotografic" implică pe deasupra caracterul fidel, sincer, netrunchiat al comunicării evenimentelor. Creatorul este în acest caz un martor avizat, care poate cuprinde întreaga desfășurare a evenimentelor și le poate reda întocmai, deci le poate stăpîni. „Documentarul" presupune mișcare, dinamism, spontaneitate, ciné-vérité, adevărul lucrurilor în toată nuditatea lor. „Documentarul fotografic" vrea pe deasupra să fie o *probă,* o *dovadă,* o imagine fixă, ca luată de obiectivul camerei fotografice, deci un *stop-cadru* al vîrtejului, al realității obiective, a ceea ce se „mișcă" dinaintea ochilor martorului ocular. Așadar, „documentar fotografic" : ceva fundamental luat din viață și transpus fidel. Deci care implică alegerea, selecția faptelor !

---

* Cf. încercarea autentică de reconstituire documentar-cinematografică a activității sale revoluționare din ultimii ani ai vieții și împrejurările în care a fost ucis, în filmul Alessandrei Cane *Destinul lui Garcia Lorca (Assassino di Garcia Lorca,* Italia, 1975).

Scanned with CamScanner

Să fie întîmplător oare că această piesă a fost ecranizată de marele cineast Luis Buñuel ? Acesta, în 1932, a realizat zguduitorul documentar *Pămînt fără pîine*, interzis de autorități. Reia tema în 1950 cînd va realiza în Mexic *Los Olvidados*. Cu puțin înainte însă, în 1947, după o lungă pauză deci de la *Pămînt fără pîine*, el ecranizează *Casa Bernardei Alba*, care este pînă azi unica ecranizare a celebrei piese a lui García Lorca. Desigur, spiritul revoltat al lui Buñuel, ochiul lucid, realist, critic, moralizator, a găsit afinități cu ideile „codificate" ale piesei, cu „starea de asediu" a epocii, atît de bine surprinsă de García Lorca.

Federico García Lorca ține de așa-numita „generație de la 1927", care mai numără printre reprezentanții ei prestigioși pe Rafael Alberti, Pedro Salinas, Dómaso Alonso, Jorge Guillen și alții. Spirit complex, el aparține însă, ca și poeții amintiți, unui popor vechi cu o istorie și o fizionomie spirituală aparte, unică. De ce se spune că Federico García Lorca este un scriitor specific spaniol ? Pentru că opera lui e structurată infraestetic pe coordonatele acestui specific, redimensionînd în chip original spiritul constitutiv național, particularitățile caracteristice care definesc comportamentul sufletesc al poporului spaniol. García Lorca nu poate fi înțeles fără să cunoaștem spiritul literaturii spaniole, iar aceasta, la rîndul ei, este o expresie cultă a spiritului popular. García Lorca, asemenea lui Cervantes, Lope de Vega, Calderón de la Barca, este adînc înrădăcinat în solul etnic al patriei sale. El, prin toată opera sa, se dovedește a fi un cunoscător profund al sufletului spaniol, al acelei stări de spirit caracteristice insului iberic, om paradoxal, temperament romantic, în parte de origine gotică, care se zbate între privilegiul de a se bucura de stima oamenilor, de a se bucura de *honră*, de „onoare", și firea sa scăpătată, îndărătnică, iritabilă foarte ușor, mai ales cînd este atins în amorul lui propriu, în ceea ce pare a fi, cum spune G. Călinescu, un *pundonor*, „ceva cam ca «ambițul», ca «onoarea de familist» a lui Jupîn Dumitrache, la dimensiuni uriașe și severe". Desigur, nu putem ignora alte trăsături definitorii ale spiritualității spani-

Scanned with CamScanner

ole, *ca la soledad, el discreto,* umorul democratic, caracterul terestru, *la locura,* „gongorismul", simțul critic etc.

Este important să știm că Federico García Lorca s-a născut în satul Fuentevaqueros, în Andaluzia, din părinți agricultori. El a putut să cunoască așadar „mentalitatea ierarhică" a poporului său, contradicția unei țări profund gotică și feudală, din punct de vedere social, populată de *grandes* și *hedalgos,* gata oricînd de a face moarte de om pentru a-și apăra *la limpieza de sangre,* puritatea sîngelui, neaoșismul nobleții, deși, după invazia arabă, cu greu se mai poate susține, așa ceva. „Prin urmare scrie G. Călinescu, un spaniol putea avea două sentimente : fie acela că era un adevărat iberic, un național, deosebit de vulgul amestecat, în care caz își umfla pieptul mulțumit, fie conștiința încrucișării cu element alogen, în care împrejurare, tare pe documentele de nobleță, își striga agresiv calitatea" *.

Cu toate că universul literar, dramaturgia în special, al lui García Lorca este populat în marea lui majoritate de oamenii de jos, care nu ocupă nici un loc în scara ierarhică, totuși această stare de spirit, care-și găsește expresia, am văzut, în noțiunea de *la honra,* este generală, țăranii manifestînd un *pundonor* tot atît de enorm ca aristocrația, *honra plebee* (trufia plebee ; v. *Nunta însîngerată),* ea este obsesia personajelor sale, esența vitală și „moralitatea" la care ele se raportează, care le ia mințile, îi tulbură și care declanșează toate conflictele. Tot ceea ce se întîmplă în *Casa Bernardei Alba,* cum vom arăta, de aici pornește, de la ambiția ei deșartă de a-și apăra *la honra* în fața propriilor sale fiice și a satului (pentru Bernarda Alba, ca și pentru Don Quijote, opinia publică e totul), de a o opune vulgului, de a sfida, prin menținerea prejudecății nobiliare, a unor reguli atavice, moștenite, o lume ale cărei „dorințe" sînt altele, tot mai greu de înțeles și de stăpînit. Cînd este atinsă în amorul propriu, în *honra,* în „onoarea ei de familistă", Bernarda se mînie asemenea Cidului, care nu poate să-și ia

* Cf. G. Călinescu, *Impresii asupra literaturii spaniole,* EPLU, Buc., 1965, p. 28.

Scanned with CamScanner

gîndul de la batjocura suferită de fiicele sale bătute de infanții de Carrión, ce rîvneau doar la averea lui :

Dacă infanții de Carrión mi-au făcut rușine,
Pe barba asta pe care nimeni nu mi-a smuls-o
N-o să iasă pe placul infanților de Carrión ;
Pe fetele mele tot le mărit eu !

Fără să înțelegem ce rol joacă *la honra*, această prejudecată a viței nobile, în viața spaniolilor, cu greu vom putea să ne explicăm — infraestetic mai ales — tragicele întîmplări ale scrierilor lui García Lorca și, în general, ale literaturii spaniole, cît și, pe de altă parte, deriziunea care o însoțește, legată mai ales de *donemania* cultivată de Don Quijote și de insensibilitatea la *honra* a lui Sancho.

Deși a trăit doar 37 de ani (pentru activitatea sa antifascistă a fost asasinat în 1936 de franchiști), García Lorca a avut o creativitate foarte bogată, afirmîndu-se mai cu seamă ca poet și dramaturg. Pentru a putea înțelege factura dramaturgiei sale, atmosfera tensionat-poetică, suflul ei liric, trebuie să ne apropiem mai întîi de poetul García Lorca. Ce caracterizează poezia sa ? O profunzime tulburătoare, un joc rafinat, discret, bazat pe învăluirea elementarului, pe exprimarea lui hermetică. Efectul direct, apoi, al realismului violent și totodată al miraculosului și hieraticului este obținut, pe de o parte, prin „cultivarea" folclorului, prin transfigurarea lui subtilă, iar, pe de altă parte, prin puterea concreteții, a simplității, a forței directe de reflectare a lumii. De unde și faptul tulburător că poezia lui García Lorca, chiar la o primă lectură, îți dă sentimentul esenței. Temele lui fundamentale sînt viața, dragostea și moartea. De asemenea, el cîntă peisajul andaluz, evocă oamenii simpli, păstrători ai unor trăsături morale de neasemuită frumusețe. „Lorca, scrie Călinescu, are o capacitate de impresie foarte dezvoltată, un simț viu al elementelor, prin care trece direct în transcendența lor" *.

* G. Călinescu, *Impresii asupra literaturii spaniole*, op. cit., p. 347.

Scanned with CamScanner

Modalitatea lui poetică este ermetismul. Poemele sale au un aer eliptic, tensionat, totul este sugerat prin imagini bine dozate, ideile fiind legate printr-o convenție nouă de a nara, a anecdotei metaforice. Unele poeme sînt simplificate la maximum, au incantația esenței, aducînd aminte de *haiku* japonez : „Oh, ce grav meditează flacăra candelei !“ sau „Luna trece pe apă / Cît de liniștit este cerul !“ La extrema opusă se află poeziile de esență populară, cu anecdotică metaforică, un fel de *cîntece bătrînești* prelucrate :

Și eu ce mi-o dusei la rîu
crezîndu-mi-o că este fată,
dar ea, femeie măritată.

Cîntecele epice de tip iberic se caracterizează, asemenea cîntecelor bătrînești ale românilor, prin mișcare dramatică și semnificație. Vezi, de pildă, balada *Pintea* și respectiv ciclul lui García Lorca despre *Antonito El Camborio*. Folclorul este așadar purificat. Modelul îl găsim în *Romancero gitano* (1924—1927), volumul constituind un punct de referință pentru poezia modernă. Sursele folclorice, ca muzica și poezia gitană, cîntecul maur, cîntecul și dansul andaluz, întreaga tradiție orală, sînt purificate și esențializate, dînd poeziei sale o factură foarte modernă.

Toate aceste elemente le vom reîntîlni în teatrul său. Misterul învăluie dramele personajelor, realismul violent al faptelor. Spiritul folcloric este resimțit în tot locul. Dealtfel, inspirația din surse folclorice, abundența elementelor populare, pe care le întîlnim la toți autorii mari ai lumii, constituie și caracterul specific al literaturii spaniole. De asemenea, aspectul paremiologic al ei îi apărea evident lui Călinescu, determinîndu-l să apropie literatura spaniolă de cea română. *Doña Fáfula*, din studiul său *Impresii asupra literaturii spaniole*, din care am citat mai sus, este un exemplu genial de expunere vie a spiritului spaniol și o dovadă a înrudirii lui cu spiritul românesc.

Scanned with CamScanner

Să vedem acum dacă infraestetica lui García Lorca, așa cum o vom „descoperi" noi în dramaturgia lui, deși printr-o analiză sensibilă, personală, răspunde la configurația spirituală, la specificul național spaniol, la ceea ce am văzut că reprezintă sufletul iberic. Cum răspunde, mai precis, infraestetica dramaturgică a lui García Lorca la ceea ce am numit *la honra* spaniolă ?

Piesele lui García Lorca sînt : *Vraja Fluturelui* (1920), piesă de debut, în formă simbolico-alegorică, pastișă maeterlinckiană în stil spaniol, scrute piese intitulate „teatru de păpuși", „variante" modernizate ale unor piese străvechi populare, *Mariana Pineda* (scrisă în 1925 și reprezentată în 1927), piesă care evocă un moment patriotic din lupta progresiștilor spanioli împotriva monarhiei lui Ferdinand al VII-lea, dedicată patrioatei granadiene torturată în 1831 pentru participare la o conspirație antiguvernamentală, a cărei intrigă amintește de aceea din *Tosca* de Sardou și nu mai puțin de aceea din *Maria Stuart* de Schiller, *Pantofăreasa năzdrăvană* (1930), *Dragostea lui Don Perlimplin cu Doña Belisa în grădina sa* (1931), piese îndrăznețe, de vînă umoristică, în stilul „commediei dell'arte", *Micul teatru al lui Don Cristobal* (1932), farsă pentru marionete, *Nunta însîngerată* (1933), piesă specific națională, de un mare dramatism, cu multe elemente folclorice, unde se înfruntă spiritul feudal și bigotismul religios adînc înrădăcinate în felul de viață și în obiceiurile țărănimii înapoiate, *Cînd vor trece 5 ani* (1931), piesă simbolico-alegorică despre sentimentul tragic al realității burgheze, *Yerma* (1934), tragedia „sterilității", de o pură intensitate scenică (*yerma*, ca adjectiv, înseamnă : sterp, fără rod, dar în piesă e vorba de „maternitatea frustrată" a Yermei, piesa fiind o baladă populară dramatizată), *Doña Rosita sau limbajul florilor* (1935), „poem granadian din '900, împărțit în mai multe grădini, cu scene de cînt și dans", în fine, *Casa Bernardei Alba* (1936), piesă scrisă în ajunul epilogului tragic și neașteptat al vieții sale, ce cuprinde însăși drama Spaniei, conferindu-i și astăzi o forță de neegalat.

Din perioada anilor '30 datează formarea părerilor lui García Lorca asupra misiunii teatrului. Mai deplin el le-a formulat în discursul său *Despre teatru* (1935), în

Scanned with CamScanner

care, judecînd în amănunțime influența malefică a relațiilor capitaliste asupra teatrului spaniol contemporan, a cerut crearea unui „teatru al acțiunii sociale", menit să educe masele largi populare. Acesta a fost și scopul trupei ambulante „La Barraca", pe care el a condus-o între anii 1931—1933, ducîndu-și astfel la îndeplinire acest program. Piesele „teatrului acțiunii sociale" sînt *Nunta însîngerată*, *Yerma*, *Doña Rosita sau limbajul florilor* și *Casa Bernardei Alba*.

Piesele tragice, asemenea sufletului bîntuit al Spaniei, al înfrîngerii elanurilor ei celor mai pure, odată cu nimicirea republicii spaniole, sînt pătrunse de la un capăt la celălalt de sentimentul revoltei înăbușite a unei încercări profunde, dar disperate, de a „oglindi" o lume, de a o înțelege în mecanismul ei intim, de a căuta cu „obiectivitate" să-i pătrundă sensul. Scriind teatru, García Lorca credea că va putea participa astfel mult mai direct la evenimentele epocii. El voia să impună publicului o nouă sensibilitate, îi solicita participarea lucidă, în sensul esteticii brechtiene, demitizîndu-i aureola clasică și invitîndu-l să nu se mire dacă eroii săi luptă cu realitatea care-i înconjoară și cu manifestările „vizibile" ale fanteziei. Prologul piesei *Pantofăreasa năzdrăvană*, „farsă cumplită", este demn de citat în acest sens :

> Onorat public!... (Pauză) Onorat? Nu. Numai public. Nu că aș socoti publicul nevrednic de onoare — departe de mine asemenea gînd — ci pentru că în această vorbă se ascunde, parcă, un fior de teamă, un fel de rugă umilă, ca publicul să fie mărinimos față de jocul actorilor și iscusința autorului. Poetul nu vă roagă să-l ascultați cu îngăduință, ci doar cu luare-aminte, căci frica de public — grea oprelițe pentru autori — s-a risipit de multă vreme. Din pricina acestei frici nesăbuite și fiindcă teatrul e privit adesea ca o simplă afacere, poezia fuge de pe scenă și-și caută adăpost pe alte tărîmuri, unde lumea nu se sperie cînd vede, de pildă, un arbore prefăcîndu-se în clăbuc de fum, sau cînd o mînă și o vorbă măiastră fac din trei peștișori trei milioane de pești, pentru a potoli foamea unei mul-

Scanned with CamScanner

ţimi nenumărate. Autorul a găsit cu cale să vă înfăţişeze tema dramatică zămislită de mintea lui, în ritmul viu al isprăvilor unei pantofăreşe tinerele din popor. Pretutindeni în piesă, asemenea unei făpturi de basm, trăieşte închipuirea poetică a autorului, îmbrăcată în straie de pantofăreasă, de femeie simplă, ca cele pe care ni le înfăţişează poveştile, zicalele sau romanţele noastre populare. Publicul să nu se mire, deci, dacă pantofăreasa mea o să-i pară uneori cam sălbatică şi rea de gură, fiindcă dînsa luptă necontenit: luptă cu realitatea care o înconjoară, luptă cu fantezia cînd aceasta devine realitate vizibilă *.

Aşadar, atît piesele sale, ceea ce descoperim noi în ele, cît şi concepţia lui despre teatru, despre rolul închipuirii, despre participarea conştientă a spectatorului etc., exprimată aici infraestetic, în stilul commediei dell'arte sau al teatrului shakespearian (vezi, de pildă, prologurile din *Henric al V-lea* şi Epilogul piesei *Cum vă place*), ne fac să vorbim despre *realismul poetic* al dramaturgiei lui García Lorca. Dramaticul, de fapt, se datorează în mare măsură intensităţii şi spontaneităţii elanului poetic. „Dramaticul" se află dealtfel în poemele sale epice, ale ciclului „gitan", în special, în bucăţile care evocă figuri legendare. Dramaticul şi poeticul stau mînă în mînă în opera lui García Lorca, se întrepătrund şi constituie „paradoxul" ei: concretul, realismul violent, învăluit în mister şi legendar. Asemenea lui Ramón del Valle Inclán (1866—1936), construcţia unora din piesele sale ţine mai degrabă de o structură poetică decît de una dramatică, în sensul tradiţional al cuvîntului. De fapt, „modelul" îl găsim în creaţia populară. Pe García Lorca nu-l interesează atît „acţiunea" propriu-zisă, ea este exprimată convenţional (se simte clar că García Lorca nu se fereşte de a lucra aproape explicit cu convenţiile, arta fiind şi pentru el, desigur, un sistem de convenţii, că prin această „distanţare" el modernizează limbajul tea-

* Vezi *Pantofăreasa năzdrăvană* în traducerea lui C. Dumitru, în op. cit.

Scanned with CamScanner

tral), ci mișcarea faptelor, semnificația și sensul „poveștii".

Faptele violente sînt învăluite în stări poetice. Atmosfera este de sînge și moarte, ca în elegia gitană, cu elemente inspirate din opera lui Lope de Vega, Cervantes și Calderón de la Barca. Această specificitate a teatrului său creează o dimensiune unică, dă universului uman un adevărat conținut patetic. Nu sîntem de acord cu Vito Pandolfi atunci cînd afirmă — ca să revenim asupra unui pasaj citat — despre viziunea teatrală a lui García Lorca : „Luarea de poziție și tragismul spaniolului, angoasa lui, de la *Cid* la *Don Quijote,* dobîndesc aici aspectul unei duioase melancolii, căreia îi lipsește forța de a genera disperarea și de a zgudui viața pînă în fibrele ei cele mai adînci". Dimpotrivă, am zice ; prin îmbinarea dintre realism și fantasticul folcloric, prejudecăți, obiceiuri, mitologie, într-un cuvînt, tradiție, el reușește să fie *specific,* să pătrundă adică sufletul spaniolului, să-i dea viață scenică, să sesizeze dramele lui profunde, zbuciumul și angoasele sale, starea lui „actuală" de suspendare istorică. García Lorca nu doar *oglindește* lumea satului, ca un „străin", în sensul romanului lui Camus, cum crede Pandolfi, ci îi observă dinlăuntru mișcările, se identifică, cînd cu teamă, cînd cu umor, cînd cu disperare, cînd cu nostalgie, cu personajele sale, mai exact, cu *starea de spirit* atît de particulară ce caracterizează universul spiritual al poporului hispanic.

Universul pieselor sale se raportează tot timpul la firea și tradițiile poporului său, mai exact, *este* asemenea spiritului specific spaniol. Nu e adevărat, așa cum afirmă Pandolfi, că „García Lorca se lasă în voia mersului firesc al lucrurilor, din sentimentalism, cu o ușoară tristețe". Afirmînd aceasta e ca și cum n-am fi înțeles realismul poetic al pieselor sale. Am văzut că în poezie García Lorca nu cade niciodată în sentimentalism, nostalgia este la el încantație, este transfigurare a realului, căutarea esenței pure a mișcării lucrurilor. De aceea, el cere ca personajele (și aceasta îi pare a fi legea firească a teatrului) „să apară pe scenă îmbrăcate în poezie, existînd totodată în carne și oase. Trebuie să fie atît de umane, atît de tragice, legate de viață și de prezent cu

Scanned with CamScanner

atîta forță, încît să-și poată revela tradițiile, să-și facă înțelese dorințe, iar buzele lor să redea valoarea cuvintelor pline de poezie și de sînge". Observația este foarte profundă și ne mirăm cum de n-a sesizat Pandolfi, care o citează, adevăratul ei înțeles. Teatrul lui García Lorca, ca și poezia, este esențializat, conflictul este simplu ca o tragedie antică. Apelul la elementele fantastice ale folclorului, cum este apariția acelui personaj al Lunii din *Nunta însîngerată*, este făcut pentru a mări și mai mult gradul de obiectivitate, de realism al pieselor. Ca personajele să fie umane și tragice, ele trebuie să fie „esențiale", să fie purtătoare, cu alte cuvinte, de permanențele sufletești ale poporului, de dimensiunile sale mitologice, de spiritualitatea lui arhaică, care, în concepția lui García Lorca (și în acest sens dramaturgia lui se apropie de cea a lui Blaga), se păstrează nealterată în lumea satului (atît de bine cunoscută de el din copilărie), în universul lui mitic, bogat în evenimente „primordiale", adică în fapte arhetipale care se repetă necontenit, învăluit în obiceiuri și prejudecăți încă vii. De aceea personajele trebuie să fie „legate de viață și de prezent cu atîta forță", pentru ca „să-și poată revela tradițiile". Tragismul apare de aici : din conflictul care se naște între istoria contemporană a Spaniei, a glasurilor revoltate care vedeau țara lor în înapoiere economică, în închistare politică și morală și luptau pentru libertate și progres, și tradiții iraționale, sînge, răzbunare, moarte, elementele conservatoare ale spiritualității spaniole, care fac obiectul pieselor lui García Lorca, al acestor *tragedii ale singurătății*.

García Lorca este un mare artist și ca atare caută să reflecte cît mai obiectiv lucrurile, să le cîntărească în dialectica lor. El este un martor ocular. Procedează ca un reporter. Pe de o parte, el cunoștea viața satului, a oamenilor simpli, a lumii unde s-a născut și a crescut, și, pe de altă parte, *trăia* noua mișcare de deșteptare a Spaniei. Această nouă stare de spirit s-a materializat în cazul lui García Lorca, cum am văzut, prin participarea sa la atîtea acțiuni antifasciste și prin inițierea mișcării teatrale ce urmărea să impulsioneze teatrul, să-i dea o

Scanned with CamScanner

nouă funcție în cadrul societății. În numeroasele turnee pe care le-a întreprins cu trupa „La Barraca", în diferite provincii, a dat spectacole cu unele din capodoperele dramaturgiei clasice spaniole, în fața minerilor, țăranilor și studenților.

Deci, nu numai că García Lorca nu era „străin" de evenimentele epocii sale, nu numai că spiritul său de revoltă și protest nu era „înăbușit de un fel de fatalitate nostalgică" (Pandolfi), dar prin noua stare de spirit el căuta să înțeleagă activ vechea stare de spirit. Piesele sale poartă în totalitate, la nivelul oricărei urme infraestetice, amprenta acestui dramatism activ, de cunoaștere și înțelegere a dramelor poporului său, a mecanismului lăuntric care definește spiritul atît de contradictoriu, dominat de *la honra*, al omului hispanic. De aceea personajele pieselor sale, figurile feminine domină mai ales, sînt atît de vii, de agitate. Dacă sub raportul formei opera dramatică a lui García Lorca se distinge prin filonul popular al inspirației, fantezie și culoare, poezia dialogului, îmbinarea cu talent a realității cu atmosfera de legendă, sub raportul conținutului ea este măcinată de conflicte interioare și exterioare, personajele sînt vitale, pătimașe, înflăcărate, nemulțumite, cuvintele lor sînt „pline de pasiune și silă". Desigur, piesele sale sînt moderne, adică fondului popular al inspirației el îi „aplică" o formă literară modernă, mentală; influențat fiind de noile valuri, de curentele de avangardă ale secolului, cum au fost avangarda franceză, simbolismul, suprarealismul etc. „Ciocnire între impresii și expresii, între materia rustică, instinctivă, și neașteptata izbucnire a formelor comune pe atunci evoluției poetice", cum observă și Pandolfi. Desigur, García Lorca a îmbrățișat această poetică, de origine pur rațională, dar pe care a știut să o modeleze conform temperamentului său, să o asimileze și să o adapteze, cu ajutorul căreia a căutat să pătrundă o materie vie, substanța conflictuală a propriului său popor, dîndu-i astfel o nouă strălucire, o poetică specifică, de neconfruntat, o infraestetică a senzației fizice și a vieții sufletului spaniol.

Scanned with CamScanner

Atît *Mariana Pineda*, *Pantofăreasa năzdrăvană*, *Yerma* și *Doña Rosita sau limbajul florilor*, cît mai ales *Nunta însîngerată* și *Casa Bernardei Alba* sînt piese de o mare concentrare dramatică, de un specific spaniol indiscutabil, dar avînd totodată o notă de modernitate, ceea ce le conferă universalitate, aceste trăsături definitorii ale înfrăsteticii lui Garcia Lorca ; conflictul permanent dintre „năzuința spre libertate" și suferința cauzată de „orgoliul" unui popor, prins în legi învechite, neputința de a găsi căile de ieșire din impas și înapoiere, toate acestea se află reflectate în limbajul său autentic, inconfundabil. Sentimentul tragic pe care ți-l dau piesele sale, de-alci provine. Și în *Mariana Pineda*, și în *Nunta însîngerată*, și în *Casa Bernardei Alba*, totul e ciudat, conflictele sociale și sentimentale sînt înfierbîntate, patetice. Peste lume plutește un destin tulbure, o neliniște continuă, prevestitoare. Cîntecul popular, elementele de folclor, mișcarea lor dinamică, accentuează această neliniște apăsătoare. Ele măresc gradul de straniu, de „fantastic" al faptelor vii, brutale, ucigătoare, care fac și mai ciudat universul nocturn, noaptea crimei. Sîngele este invocat mereu, e fierbinte, el este chemarea *la honrei*, este „semnul" nobleței, cel care cere răzbunare și în numele căruia se apără onoarea. Glasul sîngelui este mai presus de orice, iar omul face și crimă pentru a-i potoli „setea", pentru a-l face „fericit". Atmosfera este de „stare de asediu". De aceea *tăcerea*, „în vremuri ca acestea", este singura armă de apărare pentru oropsit, cum crede Clavela din *Mariana Pineda*. Spania e ca o Casă Bernardă uriașă. Fernando, tînărul îndrăgostit de Mariana Pineda, spune :

> Acum cîte-n Spania curg rîuri,
> în loc de-a fi rîuri în șopot
> sînt lanțuri întinse de apă.

Atmosferă de teroare inchizitorială. Pe uliți sînt numai călăreți în mantii, sub care-și ascund chipul. E un univers de *complot*, de infern, de tenebre, de beznă și crimă. Într-o urlașă Casă Bernardă, în doliu și complot, cu

Scanned with CamScanner

oblonnele trase și privirile ucise, Mariana Pineda capătă glas național și universal :

> Tînjesc să-mi țin deschise balcoanele la soare,
> aș vrea să se-nveșmînte-n flori galbene pămîntul...

În această lume întunecoasă, ostilă iubirii și libertății, cu atît mai revoluționare par orice dorință firească, orice gest uman, orice suflet pur, orice gînd de pace și orice speranță. Prin calvarul prin care a trecut, poate că însuși García Lorca, în pragul morții, o fi gîndit la fel ca eroina sa, Mariana Pineda, aflată în aceeași situație :

> Cît înțeleg de bine acum graiul luminii !

Dar drama Spaniei, conflictul dintre superstiție, dintre „tradiție", legi închise, exprimat prin amorul propriu al eroinei, și aspirația spre libertate și dreptate, se află mai ales concentrate în ultima sa piesă, *Casa Bernardei Alba*. Din analiza amănunțită a piesei *, vom putea vedea între ce „limite" se mișcă infraestetica lui García Lorca.

Casa Bernardei Alba este o piesă politică. Ea fiind cea mai puțin lirică dintre piesele sale, deși nu-i lipsește spiritul poetic. Mesajul ei este atît de important, semnificația exprimă un conținut atît de profund încît nu mai e loc de ornamente, acțiunea, limbajul, totul trebuie să fie esențializat. „Personajul" ascuns este istoria, mai exact, „starea de spirit" a poporului, o stare tulbure, apăsătoare, aspră, tragică, datorată conflictului dintre realitatea unei Spanii înapoiate, feudale, oprimată, unde superstițiile, orgoliile despotice, practicile religioase ajung la exacerbarea *la honrei*, simbolizată prin Bernarda, și noul suflu al epocii, aspirația spre libertate a poporului, simbolizate prin fiicele Bernardei și în special prin Adela, mezina, a căror dorință este de a iubi și de a se bucura de libertate. Un conflict asemănător se află și în *Mariana Pineda*, dar mai cu seamă în *Nunta însîngerată*, care dez-

* Vezi *Casa Bernardei Alba* în traducerea lui Cicerone Theodorescu, în op. cit.

Scanned with CamScanner

voltă o dramă colectivă pe linia teatrului lui Lope de Vega, conflictul dintre prejudecățile moștenite, „permanențele" absurde, legile ignoranței menținute de stăpînire, și năzuința spre libertate a „tinerei" Spanii. De specificat că în dramaturgia lui García Lorca această năzuință se exprimă prin iubire, și mai ales prin glasul personajelor feminine. Femeia este cea capabilă de dăruire totală, pînă la sacrificiul suprem. Nu întîmplător García Lorca o pune pe Mariana Pineda, în drumul ei către cutitul călăului, să spună :

„Chiar eu sînt Libertatea ! Așa a vrut iubirea !"

În afara iubirii nu există Libertate. Libertatea se obține prin iubire, prin lupta de a-ți apăra iubirea. Numai că iubirea nu-i posibilă fără libertate, dar deocamdată... „chiar eu sînt Libertatea, rănită-adînc de oameni !" Dar în această lume a Spaniei întunecate, între iubire și libertate se interpun răutățile oamenilor, prejudecățile, Bernardele societății nedrepte. Să revenim, așadar, la *Casa Bernardei Alba*. Ce se întîmplă de fapt în piesă ?

Acțiunea debutează cu replica sugestivă a servitoarei : „Dangătul clopotelor ăstora parcă-mi sparge capul", anunțînd astfel, printr-un limbaj frust, direct, pragul de tensiune sub care ne introduce autorul. Intrăm brutal, de-a dreptul, în mijlocul faptelor. Piesa începe cu o înmormîntare. Mai exact, aflăm din capul locului de fastul de la înmormîntarea soțului Bernardei. Și, imediat, aflăm și cine-i Bernarda, din replica La Ponciei : „Fiindcă nu mănîncă ea, ar vrea să plesnim de foame cu toții ! Numai cu bîta ! Numai să comande !" Iată așadar prefigurat portretul „terorist" al Bernardei. Spaima intră în toți și totul în jur se înfioară cînd apare Bernarda. Apariția Bernardei e asemănătoare aceleia a lui Pedrosa din *Mariana Pineda*, omul lui Ferdinand al VII-lea, trimis de rege să introducă teroarea în Granada, care la simpla lui prezență „îngheță totul în juru-i".

Personajul Bernardei, „spațiul" pe care-l ocupă ea, în afara și în interiorul scenei, în camera și anti-camera spațiului tragic, cum ar spune Roland Barthes, bastonul pe care-l poartă cu sine, simbol inchizitorial, sceptru al

Scanned with CamScanner

puterii și tiraniei, cu care le maltratează pe fetele ei cînd acestea se abat de la „reguli" (așa cum se întîmplă cu Martirio cînd fură din camera Angustiei portretul lui Pepe), toate acestea sînt definite apoi replică cu replică. Pentru La Poncia Bernarda este o vrăjitoare („Vrăjitoarea are degetele ca niște chei false"). Bernarda este „amarnică femeie", „balaurul nostru al tuturor. E în stare să strivească inima sub călcîi și să privească un an întreg cum îți iese sufletul, fără să-și desferece surîsul de pe mutra ei blestemată". Bernarda e bogată, are moșie mare, argați, herghelie. Dar e nesuferită de săteni. Dealtfel, de la moartea tatălui ei, nimeni nu i-a mai călcat pragul. Locul e ca de sihăstrie, ca de pustietate forțată. Totul aici e mai rău ca într-o temniță. De treizeci de ani este astfel. De treizeci de ani La Poncia stă în dosul vergelelor și spionează vecinii ca să-i dea raportul Bernardei. Universul nu e nou. Îl recunoaștem din *Britannicus*. Dealtfel, spațiul racinian și tragedia limbajului îi sînt familiare lui García Lorca. La Poncia este pentru Bernarda ceea ce este Narcis pentru Neron. Și unul și celălalt își urăsc stăpînul, dar în același timp îl slujesc fără să crîcnească. La Poncia o urăște pe Bernarda atît de mult încît : „am să mă închid cu ea într-o cameră și-am s-o scuip un an întreg".

Totul în casa Bernardei strălucește de curățenie, e scăldat în „spumă". Dealtfel albul încăperilor domină „fundalul" în toate piesele lui García Lorca, iar costumele negre sau închise ale personajelor contrastează puternic, ca în stampele de epocă, la care face apel García Lorca în indicațiile pentru decorul piesei *Mariana Pineda*. Bernarda vrea ca pardoseala să lucească, să fie albă, la fel dulapurile, piedestalele, paturile... Aparența aici este totul. Ca să fie bine, lucrurile trebuie să strălucească. Impresia contează. Aceasta să fie șocantă. Ca totul să fie impunător, să arate solemn ! În schimb, spune servitoarea, „pe noi să ne mănînce frigurile în bordeiele unde trăim cu o strachină și o lingură în mînă". Contrastul dintre cei săraci și opulența Bernardei este puternic. Singurul loc al săracilor pe care nu poate să-l ia nimeni, este „locul de veci" ! Bogații își pot permite orice.

Scanned with CamScanner

Astfel servitoarea spune despre bărbatul Bernardei : „Putrezește sănătos, Antonio Maria Benavides, în frumosul tău costum de postav, în pantofii tăi cu nasturi ! De-acum încolo n-ai să mai vii să-mi ridici poalele după poarta curții din dos !“ Pentru traiul Bernardei însă La Poncia n-o pizmuiește : „Îi rămîn în casă cinci pietre, cinci slute...“

Spațiul e, așadar, locul terorii, al spaimei. Ca în universul racinian puterea și pînda merg mînă în mînă. Atmosferă de complot, de uneltire. Aici se vorbește în șoaptă, numai Bernarda strigă. Urletul ei este prin el însuși oprimator ! El interzice orice replică, se vrea singurul glas al lumii, singura hotărîre de pe pămînt. Bernarda este glasul ei. Tunetul vocii sale este manifestarea însăși a puterii, a sentimentului ei de stăpînă, de atotporuncitoare. Glasul său definește însuși „amorul propriu“. Chiar și cînd cuvintele par firești, ea vorbește tăios, poruncitor. De la înălțimea nobleții sale, Bernarda trebuia să-și creeze o armă pe măsură : forța oprimatoare a glasului ei ! Sunetul lung este vocea sa, ca un dangăt uriaș de clopot. Ea nu aude sau, mai exact, nu vrea să audă ce-i spun ceilalți. Ea vrea să nimicească celelalte glasuri, să le stingă. Numai al ei să troneze. De aceea, vocea Bernardei este anormală, iar celelalte personaje vorbesc și *o vorbesc* în șoaptă. Ele n-au curaj s-o înfrunte, pentru că n-au *vocea* sa ! Cînd cineva va îndrăzni s-o înfrunte, cum va fi La Poncia spre final, dar mai ales Adela, va trebui, desigur, să se ridice la forța glasului ei. Ea nu poate fi înfruntată atît prin ceea ce spun cuvintele, cît prin felul cum „răsună“ ele, prin forța exprimării și a ecoului.

Aceasta este, de fapt, una din legile tragediei. Puterea a fost întotdeauna legată de „ridicarea tonului“. Să i se ia lui Creon, Fedrei sau Bernardei forța vorbirii, tunetul exprimării și conflictul tragic a murit. În această „teatralitate“ stă de asemenea tăria lor. Ieșirea din cuvînt, acum putem spune și mai exact, ieșirea din „spectacolul“ vocii, al sunetului atotputernic, al replicii strigate, al cuvîntului răstit, spus cu tărie, poruncitor, înseamnă ieșirea din tragedie. Glasul puternic impresionează, el este „semnul“ puterii. În afara cuvintelor, a vorbelor spuse cu tonul măreției, personajele „familiilor

Scanned with CamScanner

regale", care, după Aristotel, trebuie să stea la baza imitației poeților tragici, ar muri. Prăbușirea lor e cu atît mai mare, efectul este cu atît mai „cathartic" cu cît puterea le vine mai mult, ca o mare certitudine, din tăria glasului lor. Marile personaje tragice au ceva comun : amorul propriu, *la honra*, cum zic spaniolii. Iar „amorul propriu" *se manifestă* prin „irascibilitatea" tăriei glasului lor ! Asta și face ca ele să fie la limita dintre tragic și ridicol, la un pas de a cădea în comic. Dacă n-ar fi atît de liniare, dacă orgoliul lor n-ar fi atît de nemăsurat, dacă „onoarea" la care țin ca la ochii din cap n-ar fi atît de „exclusivistă", atunci ele ar deveni personaje comice, desigur, cînd, cu mijloace specifice, ar fi plasate într-un univers comic.

Bernarda este plină de sine, asta o face obtuză. Ea își apără amorul propriu cu dinții... cuvintelor ! Îi urăște pe săteni și-i sfidează prin comportamentul și vocea sa. Vorbele ei îi exprimă caracterul întru totul. Ea vede în oamenii satului niște bîrfitori, care nu merită să-i calce pragul. Orgoliul o face să vadă numai răul pretutindeni, o face să vadă în toți numai dușmani. La praznic a venit tot satul. „Da, spune Bernarda, ca să-mi umple casa de sudoarea bulendrelor și de veninul limbilor lor". „Mamă, nu vorbi așa !" „Numai așa se cuvine să vorbești în afurisitul ăsta de sat fără o gîrlă, doar cu puțuri, unde totdeauna ți-e teamă că apa ce-o bei e otrăvită".

După moartea soțului ei, Bernarda, păstrînd „tradiția", instituie o adevărată teroare în casă, declarînd că atîta timp cît va ține doliul, adică 8 ani, „nici boarea de pe uliță nu trebuie să pătrundă în casa asta. Să socotim că am astupat cu zid ușile și ferestrele. Așa a fost și în casa tatălui meu, și în casa bunicului meu"... Groaza de a sta închise între ziduri, zile de-a rîndul, pătrunde în sufletul fetelor. Ele ar face *orice* numai ca să scape din „încăperea asta întunecoasă". Dar ele nu pot face orice, nu pot face nimic fără știința Bernardei : „Aici se face ce poruncesc eu !" Aceasta este lozinca dictaturii, a instaurării terorii. Totul trebuie zăbrelit, ascuns, să nu vadă nimeni din afară ce se petrece *aici*. Trebuie umblat cu grijă, trebuie luat seama la orice mișcare, nimic să nu dea de bănuit, nici un gest necugetat, nimic care să dea

Scanned with CamScanner

apă la moară, totul trebuie dosit de gura și ochii lumii, dar mai ales ai vecinilor care *pot vedea de la fereastră!* Decorul unuia dintre spectacolele românești cu această piesă (ne gîndim la montarea realizată, prin anii '70, de teatrul din Turda) era ca o carceră unde, de sus, din pereții laterali, se deschideau din cînd în cînd niște obloane și apăreau capete de oameni care pîndeau și ascultau ce se întîmplă în casa Bernardei.

Bernardei îi este frică de gura lumii, de aceea în mod paradoxal, cum am spus, pentru ea opinia publică înseamnă foarte mult. Orgoliul ei nemăsurat se identifică cu onoarea. Ca „onoarea" să-i fie întreagă și nepătată, ca Bernarda, ca ființă socială, să fie respectată, trebuie astupată gura lumii și închiși ochii ei! Dar cum asta nu este posibil, preferă (sau e constrînsă!) să-și claustreze familia, ca astfel să-și salveze „onoarea de familistă". Doliul este prilej pentru ea ca să-și atingă și mai bine ținta, să instaureze tăcerea, să facă din casa ei „mormînt". „Mentalitatea ierarhică" se află în vinele Bernardei. Rangul este totul, asta-i dă mîndria, trufia, puterea de a porunci, de a rupe cu lumea, de a fi mai presus de orice. Pentru fetele ei „salvarea" stă în găsirea iubirii. Dar „rangul" lor nu le permite să se amestece cu gloata. Nu există nimeni care să fie de nasul lor! Asta este lecția Bernardei. „Crezi că-i cuviincios, îi spune ea Angustiei, ca o femeie de rangul tău să umble cu undița după un bărbat în ziua cînd pe tatăl ei îl duc la groapă?" Dorințele fetelor trebuie așadar înăbușite și orînduite după rațiunile ei! Începe lupta dintre voința Bernardei, dintre apărarea *la honrei* și patima din sîngele fiicelor sale. Lupta dintre rațiunea oarbă, plină de prejudecăți a Bernardei, și instinctul de iubire și descătușare al fetelor ei. „Lanțurile" Bernardei apasă cu putere asupra oricărei tentative de „eliberare". Aceste tentative sînt hrănite de vorbele provocatoare ale slujitoarelor, care, ca femei ce sînt, au „amintiri", au experiențe de altă lume, care pentru niște fecioare, mai mult sau mai puțin bătrîne, stîrnesc adevărate patimi freudiene, sînt ca niște „insule" utopice, scopuri pentru care merită să faci orice ca să le atingi. „A fi strînsă în brațe de un bărbat" (mai ales cînd bărbatul acesta este Pepe Romano), a rămas sin-

Scanned with CamScanner

gura raţiune de a fi a acestor fete. Dar cine să fie acel bărbat „demn“ de ele ? Unele din fete sînt de mult la vîrsta măritişului (Angustia „are treizeci şi nouă de ani pe muchie“) şi totuşi n-au avut nici măcar un logodnic. „Nici una n-a avut logodnic — spune stăpîna şi mama lor — şi nici nu le trebuie ! Pot să trăiască foarte bine şi fără“. Cum o putem înţelege pe Bernarda fără acel *la honra* specific spaniolilor ? Ea îşi întemeiază îngîmfarea, *pundonor*-ul, orgoliul nemăsurat, „onoarea“, pe sacrificarea absurdă a fiicelor sale : „O sută de leghe jur-împrejur nici un bărbat nu e demn să se apropie de ele. Nu-s de nasul celor de pe-aici. Vrei să le dau după slugi ?“ „Te-ai fi putut duce în alt sat“, caută s-o „domolească“ La Poncia. „Sigur. Să le scot la mezat !“

„Amorul propriu“ al Bernardei este nemăsurat, în afara lui nu există nimic, deci în numele lui se poate face orice, pînă şi sacrificarea prostească a propriilor fiice, aceea de a le îngropa în bezna casei, de a le constrînge să se stingă încet-încet, fără să fi cunoscut bucuria umană cea mai elementară. Bernarda instituie nişte metode de a trăi, de a conviețui, aproape opuse vieţii. Ea este mai mult de partea morţii, ca un zid în faţa luminii. Întunericul e mediul ei vital, mediul ei de existenţă şi de manifestare. Ca o lighioană a tenebrelor, ca un liliac infernal, ea se simte bine, puternică, neîncovoiată, veşnică, numai în întuneric, la adăpostul obloanelor, înapoia luminii.

De fapt chiar fetele ei cu excepţia mezinei, deşi au izbuciniri de evadare, străluminări de viaţă, îi seamănă întru totul. Bernarda a inoculat în ele propriul venin, propria sa natură „subterană“, sufletul ei negru, mortal. Ele judecă precum nişte bătrîne. Mai ales Amelia şi Martirio. Modul acesta de viaţă închisă le-a îmbătrînit, le-a urîţit fizic şi sufleteşte. Ele se ofilesc trupeşte şi se sting spiritualiceşte. „Înţelepciunea“ lor este filozofia pasivităţii. Par nişte erinii ale fatalităţii. Cum de-au ajuns aici ? Martirio afirmă fatalist : „Totul, cum văd, e o groaznică repetiţie“. Fiecare din ele are aceeaşi soartă ca mama şi ca bunica lor, ca toţi „strămoşii“ lor. Amelia crede că : „de vină e numai bîrfeala asta care nu ne lasă să trăim“.

Scanned with CamScanner

Dar „bîrfeala" lumii, pe care Bernarda caută s-o ucidă, se află chiar în casa ei. Aşadar, cu casa ei trebuie să înceapă, să închidă mai întîi gurile fetelor ei. Povestea cu Pepe Romano, despre care tot satul vorbeşte c-ar veni în peţit pentru Angustias, pentru banii ei, ia prin vorbele fetelor proporţii colosale. „Bîrfeala" devine cosmică parcă. Şi placida Magdalena, căreia totul îi este egal, dar în aparenţă numai, va pune paie pe foc : „Pepe Romano are douăzeci şi cinci de ani şi e cel mai frumos flăcău din partea locului. Firesc ar fi să te ceară pe tine, Amelia, sau pe Adela noastră, iar nu pe cea mai slută din casa asta, o foanfă..."

Adela, cea mai tînără, este şi simbolul evadării, al ruperii prejudecăţilor şi prin ea García Lorca pare a da glas propriilor gînduri. „La ce te gîndeşti, Adela ?" o întreabă Magdalena. „Mă gîndesc la doliul nostru. M-a prins într-o epocă în care-l găsesc insuportabil". „Ai să te obişnuieşti". „Nu, n-am să mă obişnuiesc. Nu vreau să stau întemniţată. Nu vreau ca pielea mea să devină ca a voastră. Nu vreau să mi se veştejească obrajii în odăile astea ! Mîine îmbrac rochia verde şi mă duc să mă plimb. Vreau să ies de-aici !" Acesta pare a fi „manifestul" infraesteticii lui García Lorca. Verdele simbolizează aici lumina, primăvara, contrastînd puternic cu clar-obscurul de atunci al Spaniei. Este o mare forţă şi totodată disperare în această mărturisire de credinţă făcută de García Lorca în pragul teribilei sale morţi.

Universul de aici este atît de „închis" încît chiar şi Adela este predispusă la nostalgie, gesturile ei fiind straniі, atitudinea sa uneori bizară. Ea nu poate, oricît ar fi de opusă acestei lumi, să nu fie „atinsă" de ea. Ea nu poate, sociologic vorbind, să trăiască într-o asemenea lume şi în acelaşi timp să fie independentă de ea.

Cum să te lupţi cu „bernardismul", adică cu „tradiţia", cu vechiul, cu orgoliul colosal al Bernardei Alba ? Cu ea nu se poate vorbi („niciodată nu se poate vorbi cu tine", îi spune La Poncia), deci cu ea nu se poate lupta. A putea cineva lupta cu Bernarda înseamnă a-i putea vorbi. Atîta timp cît dialogul este întrerupt, întreruptă este orice posibilitate de evadare. García Lorca nu are totuşi conştiinţa revoluţionarului, în sensul leninist al

Scanned with CamScanner

termenului, nu ajunge să dea maselor un rol revoluționar. El ajunge doar să observe lumea, să o arate cu degetul, nu știa că „evadarea" în lumea de atunci, ca și de acum, a Spaniei nu-i posibilă decît prin smulgerea răului din rădăcină. Infraestetica lui se limitează doar la o înfruntare simbolică, disproporționată, între o „autoritate" patologică, o făptură aparent puternică, în fond, căci García Lorca îi arată toate rănile moștenite („O fi căpiat ea mama, spune Bernarda, dar eu sînt în toate mințile și știu perfect de bine ce fac"), și lumea din afară, a satului, care e prezentă în interior doar prin vorbele neputincioase ale fiicelor Bernardei. Adela vrea să iasă din acest spațiu închis. A ieși de aici, la fel ca în teatrul lui Racine, înseamnă a ieși din tragedie. Dar realitatea obiectivă, adevărul, nu permite așa ceva. Și García Lorca iubește mai mult adevărul decît orice. Deci atîta timp cît *există* Bernarda, de aici nu se poate evada. Bernarda ar trebui ucisă ! Altfel spus, Spania vechiului ! „Complexul" unui asemenea gest este însă formidabil. Cum poți să te revolți atît de radical împotriva „mamei" tale ? Bernarda, de fapt, e conștientă de puterea ei și de neputința fiicelor sale : „Să vă scoateți din cap că ați avea cea mai mică putere asupra mea ! Cît n-am ieșit încă din casa asta cu picioarele înainte, eu poruncesc aici și pentru mine și pentru voi". Așadar, problema este aceea a așteptării. Ca Bernarda să moară de moarte bună. Dar în acest univers „firesc" al lucrurilor, nu intervine nimic, nu se poate întîmpla ceva imprevizibil, care să fie ucigător pentru Bernarda ?

Maria Josefa, mama Bernardei, în nebunia ei, e singura care nu tace la porunca Bernardei : „Nu, nu tac ! Nu vreau să văd femeile astea nemăritate înnebunind de dorul căsătoriei și făcîndu-și praf inima ; eu vreau să mă duc în satul meu, Bernarda, vreau o cruce de voinic, să mă duc după el... vreau partea mea de viață". „Închideți-o !", doar astfel poate Bernarda, cu forța, s-o facă să tacă.

Așadar, dorința intimă a celor constrînși să trăiască aici este să fugă, să evadeze ! Dar cum ? García Lorca nu spune : „Prin luptă !" El spune : „Prin căsătorie". Mă-

Scanned with CamScanner

ritișul înseamnă pentru femeile de aici singura posibilitate de evadare, de eliberare. Dar aceasta este oare o soluție ? García Lorca pare oare a-și da seama că nu aceasta este calea care trebuie urmată atunci cînd ne face să înțelegem, prin glasul Magdalenei, că așa cum este aici, în casa Bernardei Alba, este peste tot, că întreaga Spanie este ca o temniță ?!

Toate duc aceeași povară, aceeași dorință de a se căsători, în afara Angustiei care în curînd se va elibera de „povara" asta. Ea zice : „Din fericire, am să ies curînd din iadul acesta !" Iar Magdalena îi răspunde : „N-ai să ieși la ceva mai bun !" Conștiința că dincolo de zidurile acestea, ale casei Bernardei, nu e o altă lume, explică multe din ideile și stările infraestetice ale lui García Lorca. Moartea Adelei din final este consecința acestei nu neputințe, ci imposibilități a autorului, în contextul dat, respectînd deci adevărul, de a găsi un răspuns (exprimat, desigur, în mod infraestetic) la problemele epocii; de a găsi soluția adevărată, obiectivă. Aceeași „neputință" străbate din înseși operele tuturor contemporanilor săi. Aceeași lipsă de clarviziune, de analiză obiectivă a realității, de înțelegere dialectică a istoriei, apare și la filosofii epocii, la Ortega y Gasset și Miguel de Unamuno mai ales, unde „nebunia lui Quijote e luată în serios și proclamată Weltanschauung" (G. Călinescu). Trăirea unui lucru prețuiește, după Unamuno, mai mult decît rezolvarea lui rațională. Unamuno, care a influențat mult gîndirea epocii, punea în centrul filosofiei sale sentimentul tragic al vieții, pe care îl au deopotrivă indivizii și popoarele. El îndeamnă la quijotism, singura cale de a salva Spania din situația ei tragică. Prin limbajul realist, sentimentul tragic al vieții pătrunde și în piesele lui García Lorca. Marele merit al lui este de a fi putut reda, într-o structură realist-poetică, într-o mare concentrare de idei, fapte și stări, care implică deci luare de atitudine, întreaga stare de spirit a Spaniei, de a *observa* așadar această „stare de asediu".

Soarele este torid, o vară neobișnuită ; satul e în arșiță, noaptea „pe la unu, ieșea foc din pămînt". Comunicarea cu lumea se face prin gratiile unei ferestre. Aici înțelegem mai bine infraestetica lui García Lorca. El in-

Scanned with CamScanner

tuia poate ororile franchiste, cărora el însuși le-a căzut victimă. Ceea ce a urmat în Spania a fost numai întuneric. Adevărații ei revoluționari, asemenea conspiratorilor adunați în casa Marianei Pineda, n-au putut comunica cu lumea decît, rareori, prin gratiile unei ferestre, fie că se aflau înăuntru sau în afara acestei „case". Aici orice mișcare este vegheată, păzită cu strășnicie de cîte o „Bernardă" și slugile ei „credincioase", mai mult din frică decît din vreo cît de mică rațiune. Dealtfel, tot ce se întîmplă în piesă vine de la sluga Bernardei, La Poncia, cea care are misiunea, pentru asta este plătită, de a vedea și auzi tot și de a-i da stăpînei raportul. Ea, La Poncia, este cea care l-a auzit pe Pepe Romano plecînd abia la ceasurile patru de dimineață de la una din ferestrele casei ! Ce înseamnă asta ? Cu Angustias a stat doar pînă la unu noaptea, așa cum mărturisește ea, înseamnă deci că Pepe Romano a rămas apoi cu altcineva. Cu cine oare ? Ea, La Poncia, este cea care le înfierbîntă fetelor sîngele, povestind și invocîndu-l adesea pe Eros.

Așadar, cine a stat cu Pepe Romano pînă la patru dimineața ? Încep s-o bănuiască pe Adela.

Angustias : Ajunge să-i vezi ochii. A început să aibă o privire de nebună.

Martirio : Nu vorbi de nebuni. Aici e singurul loc unde nu se poate pronunța cuvîntul acesta.

Aici, în Spania, adică. Nebunii, care pot fi (de ce nu ?) fasciștii ! Nu-i greu de subînțeles, de „decodificat" ideile infraestetice ale lui García Lorca. Aici nu-i posibil să faci ce vrei. Tot mecanismul e dirijat. Motorul lui exterior este „bîrfa". Adela pare a fi singura care nu vrea să se supună acestor legi obscure, „bîrfei" care o înconjoară și vrea cu întrebări de tot felul, insistente, chinuitoare, să le descoase. Ea vrea să facă ce-i place cu corpul ei ! „Aș vrea să mă strecor nevăzută, să trec prin odăi fără să mă întrebați unde mă duc". Este cea mai tînără, deci cea mai invidiată. „Nu te holba așa la mine ! îi spunea ea uneia dintre surori. Dacă vrei îți dau ochii mei, că sînt mai proaspeți... și umerii mei ți-i dau... ca să-ți mai scadă

Scanned with CamScanner

cocoașa... dar întoarce capul cînd mă vezi trecînd.“ Împotriva ei se instituie o adevărată atmosferă inchizitorială. Surorile se țin scai de ea și ziua și noaptea. Angustias, desigur, este cea mai „consecventă“. Dar și Martirio. „Bîrfa“ lor nu-i dă pace. „Se ține de mine în tot locul, spune Adela despre Martirio. Mă pomenesc cu ea în odaie, să vadă dacă dorm. Nu-mi dă pas să respir. Și mereu : «ce păcat de chipul ăsta ! Ce păcat de corpul ăsta care nu va fi al nimănui !» Ei, nici așa ! Corpul meu va fi al cui voi vrea eu !“

Adela, în acest univers închis, bolnav, unde bîrfeala este îngrozitoare, nu te lasă să trăiești, e singura care se răzvrătește, care vrea să iasă din reguli, confirmînd astfel Regula. Ea este tînără, cea mai tînără, tinerețea are alt glas. Nu-i plac lanțurile de nici un fel, ea este singura care calcă „legea lui Dumnezeu“, așa cum îi spune La Poncia. Dar va putea oare să înfrunte o lume ce are ghearele îndreptate împotrivă-i ? În primul rînd va trebui s-o înfrunte pe La Poncia. Însușirile acesteia sînt însă supranaturale. Ca personajele „camerei“ raciniene, culiselor adică („anti-camera“ fiind spațiul de joc), ca Narcis sau Enona, La Poncia e numai ochi și urechi. Ea „vede și prin pereți“. Ea este „spioană“, „vulpe bătrînă“, pentru tînăra fată. La Poncia o amenință : „Am să fiu umbra ta“. La Poncia este urechea și ochiul uriaș dintre Bernarda și lume și fiicele sale. Ea își vîră rîtul peste tot, în toate intimitățile. „Eu veghez ! Veghez ca nimeni să nu scuipe cînd trece prin fața porții ăsteia“. Dealtfel, ca să fii „fericit“ în lumea asta „închisă“, ostilă, trebuie să fii însingurat, trebuie să pui, așa cum o sfătuiește Mama din *Nunta însingerată* pe logodnica fiului ei, „un zid de doi coți între tine și restul lumii“.

Așadar La Poncia e plătită să apere „onoarea de familistă“ a Bernardei. Ea spune că vrea să trăiască într-o casă cinstită. Dar cu ce preț e obținută această „cinste“ deja murdărită prin mijloacele și fanatismul cu care e apărată ? Adela însă o înfruntă, înfruntă legile obscure ale acestei lumi : „Nu numai peste tine, care ești o servitoare, dar și peste mama aș trece ca să potolesc jarul ăsta care arde în mine din creștet pînă-n tălpi“. Iubirea-i dă Adelei această tărie de a o înfrunta. Și ea poate acum

Scanned with CamScanner

striga. Nu-i este ruşine. Nu-i este frică. Glasul ei, în plan erotic, este glasul substituit al lui García Lorca: „Nimeni n-are să poată opri ceea ce trebuie să se întîmple!"

Patima este descătuşătoare de lanţuri... doar pentru o „clipă", ea are forţă, dar nu raţiune. Motiv pentru care este instinctuală, aproape oarbă. Numai cu patimă nu se poate face „revoluţie". Şi totuşi eroticul, sentimentul iubirii, este singura speranţă, singura lumină în acest univers închis, tragic. În piesă, secerătorii sînt invocaţi mai mult ca motiv erotic, ca o „clasă de oameni cu deprinderile ei". Ei sînt voioşi, sosesc de foarte departe, din munţi. Lumea lor este ca Graalul pentru Parsifal. Dintre toate fiicele Bernardei numai Adela vrea să fie acolo, cu ei, printre ei, să secere, să se plimbe, „să uite ce o roade". Celorlalte le fac rău soarele, căldura, aerul fierbinte al verii. „Mi-e dor să vină noiembrie, spune Martirio, zilele de ploaie, bruma, tot ce nu este vara asta fără sfîrşit". Cîntecul care îi evocă pe secerători e doar o clipă de lumină în lumea aceasta înăbuşită, în „pensionul ăsta de călugăriţe":

Deschideţi uşile în soare,
voi fetelor din satul meu.

Dar aici uşile nu pot fi deschise. Aici sudoarea bărbatului nu poate pătrunde. Spaţiul tragic este foarte bine definit de Bernarda: „Vecinele or fi stînd cu urechea lipită de ziduri". De aceea Bernarda vrea linişte. Dar nici linişte nu poate fi. Imaginea lui Pepe Romano e dinaintea ochilor fiecărei fete. Ceea ce vrea Bernarda nu se poate întîmpla, pentru că ea vrea să fie aşa cum este *acum*. Dar drama se va declanşa. Patima e mai puternică decît orice regulă, gratie, oprelişte. Ea nu cunoaşte stavile, nu ştie ce-i aceea „legea lui Dumnezeu". Însă Bernarda nu vrea s-audă de aşa ceva. Deşi află de patima ascunsă a fiicelor sale pentru Pepe Romano, continuă să creadă că mai are putere să le frîngă, că are lanţuri să le lege. Orgoliul ei este însă, cum am spus, nemăsurat. Ea e mîhnită, e atinsă în propria-i *honra*, atunci cînd La Poncia e martoră la pedepsirea lui Martirio, cea care a furat por-

Scanned with CamScanner

tretul lui Pepe Romano din camera Angustiei. Ea îi spune : „N-are ce căuta o străină în bucătăria unei familii". Deşi această „străină" o slujeşte de treizeci de ani. Bernarda însă are nevoie de La Poncia, cu toate că o urăşte. Sentimentele, de fapt, sînt reciproce. Dar ele au nevoie una de alta, se sprijină ca două rotiţe principale într-un mecanism care nu trebuie scăpat din mînă, care trebuie stăpînit. Fără acest sprijin, mecanismul poate să se destrame, poate irumpe, poate fi mai tare decît ele, poate deci dezmembra „ordinea", poate schimba lumea. La Poncia însă, fiind un om simplu, vede şi aude ceea ce Bernarda, mai exact, „onoarea" ei nu poate vedea şi auzi. Bernarda nu-şi „permite" să treacă peste orgoliul ei colosal, nu-i permite rangul, *la honra,* „mentalitatea ierarhică" pe care o moşteneşte şi o are în sînge. Ea-şi urmează legea nescrisă, „rolul" ei pe care şi-l crede de nezdruncinat. Misiunea Bernardei e „sacră", totul decurge conform prejudecăţilor moştenite. Funcţia ei e atît de mare încît Bernarda face totul din instinct milenar. Cînd este invitată de La Poncia să se gîndească la soarta fiicelor ei, ea spune : „Nu mă gîndesc. Sînt lucruri la care nici nu poţi şi nici nu trebuie să te gîndeşti. Eu poruncesc !" Ea este alfa şi omega. A-ţi spune părerea în faţa Bernardei e totuna cu a comite o crimă. Căci asta înseamnă a te băga în „bucătăria" ei, a o atinge deci în „onoarea" ei.

Aceasta, de fapt, o va şi „pierde" pe Bernarda. Ea este ca o mască uriaşă, împietrită, ca o fantoşă rigidă în această lume căreia, deşi este alta, sau vrea să fie alta, Bernarda continuă să-i impună legile ei, aceleaşi legi vechi. Bernarda nu înţelege ce se întîmplă în jur. De fapt nici nu vrea să înţeleagă, nu are nevoie. Poruncile ei sînt „sacre", „veşnice". Ea deţine „secretul" de a stăpîni lumea şi asta îi e de-ajuns : Inchiziţia şi lipsa de libertate pentru fiicele sale. De aceea Bernarda va fi ultima care va afla despre „lucrul foarte mare" ce se petrece în casa ei. Ea este orbită de *la honra.* Cînd La Poncia o face vinovată că n-a lăsat-o pe Martirio să se mărite cu Enrico Humanas, ea îi replică : „Sîngele meu nu se va amesteca, atîta vreme cît mai fac umbră pămîntu-

Scanned with CamScanner

lui, cu sîngele lui Humanas ! Tată-său a fost argat !“ „Iată unde te duc fumurile tale !“ „Le am fiindcă le pot avea. Iar tu nu le poți avea pentru că știi prea bine de unde te-am scos“. „Mentalitatea ierarhică“ pare a fi o putere neclintită, singura care guvernează spiritul Spaniei. Bernarda poate avea „fumuri“, adică prejudecăți milenare, pe cînd „ceilalți“ nu. Este „aleasă“, de neam, are *la limpieza de sangre*. Ea este atît de sigură pe această „ierarhie“, pe această structură socială „milenară“ încît nimic nu poate clinti spațiul și lumea sa orice s-ar întîmpla. Bernarda exclude posibilitatea acelui „lucru mare“, urmă infraestetică prețioasă, care s-ar putea petrece. De fapt, ea este convinsă, ca lunga noapte franchistă, că Spania e moartă, asemenea măștii ei împietrite : „Aici nu se petrece nimic. Ai vrea tu să se petreacă. Dar chiar dacă într-o zi se va ivi ceva, fii sigură că nici o șoaptă nu va trece dincolo de zidurile astea“. Bernarda este absolutistă, credința în propriile-i „criterii“ este atît de mare încît devine mai mult decît mefistofelică, devine asemenea demiurgului care la neștiința muritorului, „Nimeni nu-și poate cunoaște sfîrșitul“, răspunde : Ba da ! Eu îmi cunosc sfîrșitul ! Pe-al meu și pe-al fetelor mele !“ Bernarda pare a deține „secretul“ lucrurilor. Dar mentalitatea ei este una de clasă ; în general, cu mijloace vii, realiste, Federico García Lorca subliniază cu tărie caracterul de clasă al personajelor sale. Acesta e „secretul“ care o delimitează pe Bernarda de La Poncia, al cărei rost este : „Să-ți vezi de treburi și să-ți ții gura. Asta ți-e datoria cînd trăiești din simbrie“.

Numai că a cere unei servitoare, pe care o plătești pentru a vedea și auzi tot, să tacă, înseamnă a-i cere imposibilul. Ea va vorbi. Și este prima care îndrăznește s-o înfrunte pe Bernarda : „Adela ! Iacătă o adevărată logodnică pentru Pepe Romano !“. „Nu întotdeauna merg lucrurile după cheful nostru“. „Dar e nebunie curată să le abați de pe adevăratul lor făgaș“. La Poncia spune că și oamenii din sat, și aerul din jur, și Adela gîndesc ca ea. Și, de fapt, în „povestea“ asta, Adela și Pepe Romano vor avea ultimul cuvînt. Dar Bernarda e surdă, sau, mai bine zis, nu vrea s-audă ! Căci dacă ar auzi, ar trebui să țină seama de ceea ce aude. Și a ține seama de

Scanned with CamScanner

tot ce se spune înseamnă a nu mai fi ea însăşi, înseamnă a-şi ieşi din fire, înseamnă a sfîşia totul în calea ei. „Din fericire, crede Bernarda, fetele mele mă respectă şi nu vor ieşi niciodată din cuvîntul meu". Absolutismul ei verbal este o consecinţă a modului său autocratic de a fi şi de a concepe lumea. Are o viziune tiranică, despotică asupra vieţii. Or, viaţa este opusă ei, este dialectică, relativă, în mişcare... Să aplici unui lucru viu legi fixe, prejudecăţi moştenite, iată o mutilare a mişcării, a conexiunii universale a lucrurilor. Orice sistem absolutist este opus vieţii şi, în consecinţă, nu se poate repeta la infinit (dovadă evenimentele recente, post franchiste, din Spania), nu are sorţi de izbîndă, istoria a dovedit că el e sortit să piară, că nu poate face faţă la infinit realităţii obiective în continuă schimbare.

Dar cum o „respectă" fetele ei pe Bernarda ? „Numai cu bîta ! Numai să comande !" Deci prin constrîngere ! Numai să slăbească puţin frîul... „Dar ia lasă-le libere ! Ţi se vor căţăra pe acoperiş", spune La Poncia. „Le-aş doborî cu pietre !" „Îţi ştiu de frică". „Nu le-am rămas niciodată datoare". Numai că în realitate lucrurile stăteau cu totul altfel. Deja fetele ei, Adela mai ales, au început să-i scape de sub control. Deja acel „lucru mare" a început să se petreacă aici ! Deja Adela stătuse cu Pepe Romano la taifas pînă la patru şi jumătate dimineaţa ! Şi La Poncia şi Martirio au văzut aceasta cu ochii lor. Fapta e faptă. Şi totuşi, în ciuda evidenţelor, a mărturisirilor, Bernarda e de neclintit. Ea *trebuie* să fie de neclintit ! Căci e în joc *la honra*, Masca ei ! Ea trebuie să fie ca o stîncă în faţa clevetirilor, a „mărturiilor false" ale „duşmanului", ale opiniei publice. Ea, cu glasul ei imperturbabil, de portavoce, va repeta una din legile „sacre" : „Nu se petrece nimic. M-am născut ca să am ochii deschişi. Voi sta de pază fără să-i închid pînă la moarte". Ea este cea care are toate drepturile. Ceilalţi nu au decît dreptul pe jumătate, „felii" de drepturi, drepturi ciuntite. „Aici nu se face un singur pas fără să ştiu eu". Tirania e atotstăpînitoare.

Dar oricît i-ar fi mijloacele de constrîngătoare, ea nu poate opri la nesfîrşit lucrurile, nu le poate abate la nesfîrşit de pe adevăratul lor făgaş. Deşi în final, după

Scanned with CamScanner

moartea Adelei, Bernarda își va păstra *masca*, totuși faptul ca atare e un strigăt, înseamnă deja ceva foarte important, că acel „lucru mare" s-a petrecut, cu toate că gestul lui, deocamdată, a fost frînt. Tentativa însăși de „evadare" e un fapt revoluționar în această lume, e un început, un avertisment. E greu de crezut că masca Bernardei se va păstra la fel de intactă ca în acest „moment" al acțiunii. Deja, după ce „spectacolul" se va fi sfîrșit, bănuim că „masca" ei este ca un balon gata să se spargă. Bănuim că nu mai este aceeași. Că lipsa de „cute" de pe chipul ei, din comportamentul ei, este doar aparentă. Aparența este de fapt propria-i mască. Lupta în „ilegalitate" e una din căile sigure de a lupta împotriva ei. Adela va îndrăzni să lupte. Pe cînd celelalte surori ale sale doar doresc, ea purcede la fapte. Adela a obținut deja sărutările și îmbrățișările lui Pepe Romano. Celelalte vor, dar nu pot. Cînd Martirio îi zice : „Una e să dorești, alta să faci !", Adela îi replică : „Face aceea care poate și care nu se oprește din drum. Tu ai vrut dar n-ai putut". Totul este deci să nu te oprești din drum, să mergi pînă la capăt, să riști ! Patima Adelei este hrănită de astfel de argumente. În acest univers care ucide dorințele și faptele, ceea ce gîndește și face ea, și gîndul Adelei este totuna cu fapta, este enorm, este de-a dreptul revoluționar. Cînd surorile sale și Bernarda sînt împotriva ei, cînd ele nu s-ar da în lături de la nimic, chiar și de la crimă, pentru a o opri din drumul ei, pentru a o constrînge să nu iasă din legile „casei", ale „castei", pentru a fi asemenea lor, pasive și neputincioase, cu dorințele ciuntite, cu aripile frînte, ceea ce face și gîndește Adela este „inadmisibil", este „revoltător", ea calcă „ordinea" lucrurilor, ea strică „armonia" lumii, ea se abate de la „reguli", ea conturbă „echilibrul" universului. Cînd, de fapt, Adela este cea care luptă, instinctiv, e drept, cu mijloacele ei sărace, dar de nezdruncinat, să dea un sens lumii, să aducă adevăratul echilibru și adevărata ordine, aceea a libertății de a iubi într-o lume care înăbușă dragostea, în care e rușine să iubești, în care a iubi e un păcat ! „Iubirea" este aici egală cu ceea ce îți este orînduit, poruncit să iubești ! Iubirea nu este un lucru firesc, natural, ci o „regulă", o „instituție" care hotă-

Scanned with CamScanner

răşte cînd şi cum, pe cine şi de ce ! „Amorul propriu“ care guvernează această lume, identificat în anumite evenimente cu „opinia publică“, nu permite o încălcare a principiilor „onoarei“ ! Cine a făcut-o, trebuie să moară. Aşa se întîmplă cu „fata lui Librada, aia care trăia de capul ei, a făcut un copil, nu se ştie cu cine...“ Aici „amorul propriu“ al Bernardei se uneşte cu acela al „opiniei publice“. Deci lumea din afara casei Bernarda nu este prea diferită de a ei, ba chiar sînt anumite momente cînd se aseamănă, cînd prejudecăţile şi mentalitatea lor sînt totuna. Oamenii din sat — satul e „neutru“, pare acelaşi, oamenii sînt la fel, cu aceia din *Nunta însîngerată* — atinşi în *la honra* de fapta fetei lui Librada, au sărit şi vor s-o omoare. „Da — spune şi Bernarda, aprobîndu-le fapta — s-alerge toţi cu ciomege de măslin şi cozi de cazmale... să vină cu toţii s-o omoare !“ „Nu, nu ! strigă Adela. S-o omoare ? Nu !“ „Ba da ! urlă nevolnica Martirio. Haidem şi noi acolo“. „Dacă şi-a călcat în picioare cinstea ei de fată — strigă şi Bernarda — să plătească !“ Adela : „Lăsaţi-o să fugă ! Nu vă duceţi acolo !“ Martirio : „Să plătească, căci aşa se cuvine !“ Bernarda : „Faceţi-i de petrecanie, înainte de a sosi jandarmii ! Un cărbune aprins să-i vîre pe unde a păcătuit !“ „Nu ! Nu !“, strigă Adela. „Omorîţi-o ! Omorîţi-o !“ urlă ca apucată de nebunie Bernarda.

La honra îşi face singură dreptate. Ea este legea supremă, cea de care ascultă toţi. În numele ei se fac „crimele dreptăţii“. Ea poate stîrni pentru cei din afară rîsul, poate fi ridicolă, comică. Dar atunci cînd eşti în lumea ei şi cînd ea este luată în serios, surîsul îngheaţă, te trec fiorii. Atunci totul e posibil şi absurdul devine lege, regulă de viaţă. *La honra* desemnează în esenţă deosebirile de clasă. Este expresia lor. Ea este o consecinţă a mentalităţii de clasă. Condiţiile sociale de tip feudal cît şi cele de tip burghez au găsit în *la honra* un adevărat „program etic“ de viaţă. *La honra* a devenit carta moralei neserioase a „opiniei publice“. García Lorca subliniază magistral legătura dintre „codul“ *la honrei*, dintre orgoliul spaniolului, „ambiţul“ lui deşert, dintre „onoarea lui de familist“ şi problemele de clasă. Pe García Lorca, după cum vedem, îl interesează mai mult logica faptelor,

Scanned with CamScanner

mișcarea gîndului, semnificația lucrurilor, ceea ce el vrea să demonstreze, să sublinieze că este important, decît acțiunea propriu-zisă, care este mai ales convențională, o „intrigă", un „pretext".

Relațiile dintre oameni, „lupta pentru moștenire" se manifestă prin comportamentul lor absurd, prin felul lor ciudat de a fi, devenit „obicei". Astfel dialogul dintre Bernarda și Prudencia, o consăteancă înstărită care i-a făcut o vizită, este esențial, în cîteva replici este redată întreaga mentalitate absurdă a Spaniei „actuale" :

Bernarda : Și bărbatul tău ce mai face ?
Prudencia : Tot aia și tot aia.
Bernarda : Nici pe el nu-l mai vede omul.
Prudencia : Îi știi doar obiceiul. De cînd e la cuțite cu frații lui pentru moștenire, n-a mai ieșit în uliță pe poartă. Pune o scară și așa sare zidul ogrăzii, prin spate.
Bernarda : E un bărbat și jumătate ! Dar cu fiică-ta cum se mai împacă ?
Prudencia : N-a iertat-o.
Bernarda : Bine face.
Prudencia : Nu știu ce să spun. Mă doare inima de ea.
Bernarda : O fată care nu ascultă nu-ți mai e fiică, ți-e dușmancă.

E important să reținem că expresia „de cînd e la cuțite" este aici un act, un fapt la propriu. În „spațiul" spaniol cuțitul e simbolul răzbunării, arma care „pleacă la pămînt" trufia, care ucide *la honra*. Poporul o plînge pe Mariana Pineda :

Vai ce tristă zi în Granada,
că și pietrele-au lăcrămat
pe Mariana văzînd-o cum moare
sub cuțit, căci nu s-a plecat.

Cuțitul este o prezență „obsedantă", el amintește în fiece clipă de moarte și destin, prezența lui e într-adevăr tulburătoare, mai ales în *Nunta însîngerată*, repetarea cu-

Scanned with CamScanner

vîntului mărind spaima personajelor. Cuțitul i-a ucis Mamei fiii și bărbatul. De aceea ea spune : „Cuțitul, cuțitul... Blestemate fie toate cuțitele și banditul care le-a născocit... Și pușlile și pistoalele și cuțitul cel mai mic... pînă și furcile și sapele din grădină... Și tot ceea ce poate ciopîrți trupul unui bărbat. Al unui bărbat frumos, cu floare la ureche, care se duce la vie sau la măslinii lui... E drept oare și poate fi drept ca un lucru atît de mic ca un pistol sau un cuțit să poată răpune un om cît un taur ?“ * Invocarea cuțitului, bocetul și jalea Mamei care-și plînge necontenit morții, străbate de la un cap la altul piesa, dîndu-i o tensiune de spaimă și coșmar.

Revenind la dialogul dintre Bernarda și Prudencia, observăm că urmele infraesteticii lui García Lorca devin în astfel de replici „demonstrative“, „teziste“. Și e bine că el se „explică“. Epoca îi impunea o astfel de atitudine fermă. El urmărește cu consecvență să demonstreze mecanismul acestei lumi. Structura piesei are o mare rigoare logică. Replicile Bernardei sînt „urme“ limpezi ale acestei structuri, ale sensului ei, mai exact, puncte de reper în desfășurarea logică a acțiunii. Fiecare replică pregătește deznodămîntul. El este anunțat aproape explicit de autor și acesta este chiar și *stilul* piesei. Fiecare replică a Bernardei concentrează acțiunea la maximum, o „subțiază“ pînă la o singură idee, pînă la un singur conflict, pînă la esența lucrurilor. García Lorca își obiectivează gîndurile și sensul lor prin replicile „distanțate“ ale Bernardei. Cu voia lui, „ghicim“ ușor ceea ce a intenționat să facă. Viziunea sa despre lumea în care a trăit se găsește transpusă întocmai în viziunea infraestetică a piesei sale. García Lorca se „folosește“ de Bernarda pentru a sublinia contrastele fundamentale ale lumii în care a trăit, pentru a sublinia contradicțiile obiective ale epocii, ale Spaniei „feudale“.

Pesemne că prin felul de a vorbi și de a gîndi al Bernardei și al celorlalte personaje (în special al Adelei, singura făptură a luminii și a speranței în acest întu-

---

* Vezi *Nunta însîngerată* în traducerea lui V. Bercescu și T. Balș, în op. cit.

Scanned with CamScanner

neric), García Lorca a vrut să pună în evidență un contrast izbitor : acela dintre ceea ce este absolut și relativ, subiectiv și obiectiv, indiscutabil și discutabil, dintre ceea ce Bernarda crede că este irefutabil și năzuința „la replică“ a celorlalți, dintre o singură opinie, opinia ei, și dreptul la opinie al celorlalți etc.

Pentru Angustias „vremurile s-au mai schimbat“. Adela crede că : „lucrurile au mereu același înțeles“. Pentru Bernarda însă „lucrurile sînt așa cum omul le propune“, adică așa cum hotărăște ea să fie. „Sau cum Dumnezeu dispune“. Atît timp cît Bernarda comandă aici, atît timp cît ea „propune“ ce soartă are fiecare, „nu există nici un motiv de îngrijorare“, nu încape îndoiala, „neștiința“, șovăiala, și totul va ieși bine pentru că așa vrea Bernarda, pentru că așa a hotărît ea, pentru că „binele“ este unul singur, al ei, „binele“ pe care ea l-a „botezat“, spre care a îndreptat mersul lucrurilor. După Bernarda, fiecare din fiicele sale, în aparență, desigur, dar aceasta apare ca o surpriză, are dreptul la o viață a ei. Aici realismul infraesteticii lui García Lorca pătrunde și mai adînc în miezul acestui mecanism, al legilor din care este alcătuit „sufletul“ tiranic al Bernardei. Ca Angustias să se împace cu sora ei Martirio, pentru că aceasta este voința mamei lor, Bernarda e nevoită să admită o relativă viață personală, intimă, a fiecăreia dintre fiicele ei. Limita ține însă de *la honra*, această „independență“ este mărginită de legile „castei“, ele impun pînă unde țin „pandaliile“ fiecăreia : „fiecare are pandaliile lui. Eu nu mă bag în sufletul nimănui, dar țin la o fațadă onorabilă și la armonie în familie. Ai înțeles ?“ Atîta timp cît „fațada e onorabilă“, „masca“ e netulburată, fixă, așa cum a fost moștenită, atîta timp cît este „armonie în familie“, atîta timp deci cît gura lumii e astupată, înseamnă că e bine, acesta este, de fapt, Binele însuși, scopul suprem al vieții ei, sensul lucrurilor, Ideea și esența lumii !

Caracterul Bernardei ni se pare și mai subtil nuanțat de García Lorca atunci cînd o pune pe eroina sa s-o povățuiască pe Angustias cum trebuie să se poarte o femeie cu bărbatul ei. „Lecția“ seamănă cu aceea dată de Polonius lui Laertes, cu deosebirea că aici „filosofia“

Scanned with CamScanner

este a morții, nu a vieții, a felului de a te „descurca" în lume, de a „umbla" printre oameni. Bernarda îi dă fiicei sale povețe pentru a *exista*, nu pentru a *trăi*. „Filosofia" ei ține de legile „pietrei", nu ale vieții. Piatra nu întreabă. Așa trebuie să facă și Angustias. Să nu-l întrebe nimic pe viitorul ei soț, dacă nu vrea să aibă dezamăgiri. Piatra nu are dezamăgiri, pentru că tace. „Nu-i pune întrebări, repetă Bernarda. Și mai aies să nu te vadă plîngînd niciodată". Piatra nu plînge. Ea nu este nici fericită, nici nefericită. Există doar și asta e suficient, e chiar totul. Angustias zice : „Ar fi trebuit să fiu fericită. Și nu sînt". „E totuna !", îi replică Bernarda.

Această „filosofie", Bernarda a căutat s-o inculce în mintea și sufletul tuturor fiicelor sale. Și ele chiar au ajuns să se lase plămădite din aluatul pietrei. În afara Adelei. Pentru celelalte fete, falnicul armăsar alb al herghelie Bernardei, simbol subtil al virilității — similitudinea cu Pepe Romano e clară — este ca o nălucă. Stelele de pe cer le sperie. Ce-i dincolo de aceste ziduri nu le interesează. Martirio chiar zice : „Sînt mulțumită cu ce am în casă". Ele închid obloanele lumii din afară. Cunoașterea e un nonsens pentru ele. Înțelepciunea bătrînilor a fost uitată, lucrurile știute de ei n-au cum să pătrundă în această lume închisă. „Eu închid ochii ca să nu le văd" (Amelia). „Eu nu — spune Adela, ca singura oază în pustiu. E-atît de frumos să privești cum fuge, plin de lumină, ceea ce e neclintit și neclintit de ani de zile !" Aici e o aluzie infraestetică clară pe care Garcia Lorca o face la adresa falselor „permanențe" ale Spaniei : el vedea că se întîmpla ceva. Adela este „soluția" lui poetică. Personajul care iubește răcoarea cîmpiei, căruia nu-i rămîne decît sentimentul nostalgiei în această lume unde orice sentiment uman, orice glas al schimbării par „năzbîtii". La „evaziunile" Adelei, Martirio răspunde : „Dar ce au de-a face cu noi asemenea năzbîtii ?" Sentimentele umane, într-adevăr, sînt străine acestei lumi închise. Cu atît mai umane sînt ele în cazul Adelei. Pentru surorile ei noaptea înseamnă întuneric, beznă, spaimă. Pentru ea însă noaptea este minunată ! Pentru că este evocată de o făptură feciorelnică care iubește. Noaptea

Scanned with CamScanner

este leagănul iubirii, ea îi tăinuiește pe îndrăgostiți. Ea este ocrotitoare, dorită să vină cît mai repede și așteptată în această lume în care ziua este egală cu întunericul, pare un mormînt, un timp în doliu, unde soarele nu poate pătrunde. De aceea noaptea este ziua iubirii, atît de pătimaș căutată. Ea este candela ei veghetoare.

Bernarda nu știe acest lucru, nu poate pătrunde cu „legile" sale pînă-n inima mezinei. Pentru Bernarda aparența contează, căci este totul ! Adică pentru ea aparența este însăși esența lucrurilor. Cum lucrurile par, așa și sînt. Dacă ceea ce se vede este așa și nu altfel, înseamnă că așa și este. Important e să nu se petreacă nimic, ca totul să rămînă neclintit, așa cum apare. Nemișcarea, staticul sînt legea acestei lumi înmormîntate. Onticul e în sine, nu are nici o evoluție. Aici se trăiește doar atît cît să se poată respira. „Fetele tale — îi spune La Poncia — stau și trăiesc, fiecare în colivia ei".

Tăcerea este „mediul" în care-i place să se „miște" Bernarda. Ea nu vrea certuri, nu vrea mișcare, nu vrea zgomot. „Tăcere ! Tăcere !" Atît. În lumea tăcerii nu există posibilitatea de a alege, nu există alternative, nu există salturi dialectice. Totul e înoremenit. Ca într-un muzeu. „În casa asta, spune Bernarda, nu există nici da, nici nu. Eu sînt de veghe și stăpînă pe tot ce se întîmplă aici". Datoria ei, cît trăiește, e să apere onoarea familiei, să o apere de „bîrfa" lumii. Iar bîrfa este zgomotoasă. Or, apărarea *la honrei* nu se poate face decît prin obținerea tăcerii. A scăpa de gura lumii înseamnă a instaura tăcerea. Tăcerea din jur îi dă Bernardei siguranța deplină că lucrurile merg așa cum vrea ea. În tăcere, este absolut sigură de sine. Cîtă satisfacție are că a găsit calea de a astupa gura lumii : „Gurile rele tot mai bîrfesc casa mea ?", o întreabă ea pe La Poncia. „Nu bîrfește nimenea", i se răspunde. „Pentru că nu poate. Pentru că n-are de ce să se lege... și asta datorită ochilor mei veșnic de pază !"

García Lorca subliniază întruna această proprietate de Argus a Bernardei : pentru a mări dramatismul, pentru a face ca lovitura pe care o va primi în final — deși Bernarda, prin forța mentalității moștenite, o parează — să fie cumplită. Nu ucigătoare, desigur. Ea nu poate că-

Scanned with CamScanner

dea dintr-odată. Ideologic însă, aceasta este anunțată. García Lorca pregătește „lovitura de teatru" cu minuție logică. „Trăsnetul cade dintr-odată", spune La Poncia. „Nimic nu se va petrece aici — repetă pentru a nu știm cîta oară Bernarda. Sînt cu ochii în patru împotriva tuturor presupunerilor tale."

Desigur, Bernarda, datorită opacității „ambițului" ei, a gradului de *pundonor*, nu pătrunde sufletul oamenilor, respectiv al fiicelor sale, așa cum o poate face La Poncia și servitoarea. Ele sînt femei simple, oameni din popor. Ele n-au „fumuri". Bernarda repetă mereu că veghează, că stă cu ochii-n patru. Dar „ilegalitatea" tot se produce, căci a veghea nu-i suficient atunci cînd cel ce o face are „fumuri", cînd e legat de lanțurile „amorului propriu". De fapt servitoarea observă : „Așa-i umblă fumurile-n cap că singură se leagă la ochi". La Poncia știe ce se va întîmpla. Dar îi este frică să se pună de-a curmezișul, întoarce spatele trăsnetului ce stă să cadă. Tăcerea asta de înmormîntare e pentru ea nu siguranță, liniște, cum e pentru Bernarda, ci semn prevestitor de furtună : „Vezi ce tăcere ? Cu toate astea în fiecare odaie e cîte-o furtună". Bătrîna servitoare știe ceea ce Bernarda a uitat : „Bernarda crede că nimeni nu se poate pune cu ea și nu știe ce putere năpraznică are un bărbat printre atîtea femei singure".

Marea este la Racine spațiul în care se evadează din tragedie. La Poncia visează și ea o astfel de evadare din acest infern : „Aș fi bucuroasă să plec de-aici pe mare și să nu mai fac nimănui umbră în casa asta care e-n război". În dialogul dintre cele două servitoare se comunică de fapt esența piesei. Prin observațiile lor simple, directe, García Lorca „rezumă" faptele : „Buba e coaptă, trebuie să spargă. Adela e hotărîtă la orice, iar celelalte n-o slăbesc nici o clipă". „Rele sînt, tare rele". Martirio „ar scufunda lumea dacă i-ar sta în putere". „Femei fără bărbat, nimic altceva". Totul devine apoi prevestitor prin glasul de nebună al Mariei Josefa. În nebunia ei — procedeul e clasic — ea spune un adevăr, adevărul drag Spaniei oropsite, sărace, care năzuiește spre o viață normală, liniștită, pașnică, „deschisă", scăpată de teroare : „Îmi plac casele, dar casele deschise și vecinele culcate

Scanned with CamScanner

în paturile lor, cu copiii lor mici și bărbații stînd pe scaune în curți...“

Și iată că ceea ce au prevăzut servitoarele se întîmplă. Adela o va înfrunta pe mama ei. Glasul ei, ca o izbucnire revoluționară, care a așteptat mult clipa asta, și n-a mai putut răbda, devine național : „Să terminăm odată cu Inchiziția ! (smulge bastonul Bernardei și-l frînge în bucăți). Poftim ce fac eu cu sceptrul tiranului... Nici un pas mai departe ! Mie nu-mi mai poruncește nimeni decît Pepe !“ Adică Iubirea. Atitudinea ei, în care ceea *ce spune* contează mai mult decît forța glasului, este născută din tăria pe care i-o dă dragostea. Însă minciuna acestei lumi o va ucide. Căci de data asta Bernarda *va auzi*. Și devine călău. „Amorul ei propriu“, călcat în picioare de propria-i fiică, se dezlănțuie. Pune mîna pe pușcă și iese.

Martirio va anunța că Pepe Romano e mort. Dar gloanțele destinate lui de mînia Bernardei nu l-au atins. Deocamdată... Căci, bănuim, Bernarda va fi asemenea lui Pedrosa. Va dezlănțui teroarea. Va căuta „urmele“ lui Pepe Romano pretutindeni. Va impune „legea cuțitului“ în sat, în celelalte sate... Va ucide Iubirea, ca să nu-i mai calce niciodată pragul „casei“ !... Dar veninul șarpelui, al minciunii și-a făcut deja efectul în sufletul Adelei, determinînd-o la fapta ei finală. Preferă moartea decît să mai trăiască în această lume, unde iubirea i-a fost ucisă. Ea nu poate supraviețui ideii că Romano nu mai e al ei. Dar Angustias va supraviețui oare ? Dar celelalte fete ? Se naște un spectru apocaliptic. Ele, e sigur, vor deveni toate niște Bernarde.

Moartea vine ca o „salvare“ pentru Adela. Ca în miturile fundamentale ale poporului român, *Miorița* și *Meșterul Manole*, aici, dar la proporții individuale, moartea e creatoare. Adela a obținut totul, a fost a lui Pepe Romano, adică a cunoscut ceea ce surorile ei sînt condamnate să nu cunoască niciodată. De aceea ele vor fi geloase pînă și pe moartea ei : „Fericită de o mie de ori ea, că a fost al ei !“ Bernarda găsește, deocamdată, tăria să apere aparențele. În disperarea sa, Bernarda nu uită însă

Scanned with CamScanner

de *la honra*, de „fațada onorabilă", „anunțînd" și mai odioasă Masca ei, masca „lumii" :

> Nu vreau plînsete, moartea trebuie privită față în față. Tăcere, am spus ! (către una din fete). Lacrimile, cînd vei fi singură ! Ne vom cufunda într-o mare de doliu. Ea, mezina Bernardei Alba, a murit fecioară ! M-ați înțeles ? Tăcere, am spus ! Tăcere ! Tăcere !...

Și, într-adevăr, Spania s-a cufundat pentru mulți ani în marea de doliu a franchismului și anarhismului.

Scanned with CamScanner

TRANSESTETICA CREAȚIEI

Scanned with CamScanner

Dacă vom găsi infraestetica în opera artistului, făcînd corp comun cu ea, fiindu-i parte structurală, transestetica, în schimb, o vom găsi în afara operei, în „reflecţiile" despre creaţie, în atitudinile critice subiective referitoare la mecanismul creator. Transestetica, un fel de „artă poetică" explicită, are mai multă legătură cu estetica şi poetica, ea este mai apropiată de domeniul teoretic, deşi limbajul său este pur individual, confesiv, metaforic, mascat, aluziv, indirect, specific unui creator sau altul, fără să aibă acel caracter ştiinţific, universal, al limbajului filosofico-estetic sau al categoriilor poeticii. Transestetica este intimă autorului, poartă temperatura creaţiei, ea însăşi este creaţie, căci foloseşte un limbaj artistic, conotativ, cum sînt „eseurile" lui Legér, ale avangardiştilor sau adnotaţiile transestetice ale lui Caragiale, bunăoară, sau suma de observaţii transestetice-fundamentale pentru înţelegerea creaţiei autorilor respectivi — aflată în *corespondenţa* lui Cehov şi Gorki, fapt care se poate spune şi despre *Prefeţele* lui Racine sau despre *Micul organon pentru teatru* al lui Brecht, cum vom vedea, sau despre *Dramaturgia de la Hamburg* a lui Lessing etc. Astfel de *mărturisiri de credinţă*, de „studii" eseistice conţin urme transestetice preţioase, adică urme ale concepţiei autorului despre artă şi, în special, despre arta sa, pe care aşadar le putem intui, deduce sau găsi explicit în infraestetica operei artistului respectiv. După cum urmele infraestetice ale creaţiei le putem regăsi „teoretizate" în transestetica sa, în acele scrisori, prefeţe, însemnări, interviuri, articole, declaraţii care se referă la concepţia lui artistică, la viziunea unică, personală asupra creaţiei. Infraestetica unui artist se poate regăsi sub forma expresiei literar-teoretice în trans-

Scanned with CamScanner

estetica sa. Astfel, în *dialogurile* sale critice despre roman, bunăoară, Călinescu a exprimat multe adevăruri pe care le regăsim topite în creaţia unor romane ca *Bietul Ioanide* şi *Scrinul negru*, pătrunse de urmele infraestetice ale viziunilor estetice aflate în „teoria" sa. Un studiu în care să se urmărească acest raport dialectic dintre infraestetica şi transestetica marelui nostru scriitor şi teoretician ar fi mai mult decît fructuos, pentru că în istoria literaturii române nici un alt artist nu a lăsat urme atît de valoroase şi într-o parte şi în cealaltă, fiind în concurenţă creatoare cu sine şi avînd o viziune atît de unitară asupra creaţiei. Însăşi *Istoria* monumentală a lui Călinescu este un model de îmbinare dialectică a discursului critic cu expresia literară, a infraesteticii cu transestetica sa, a ideilor estetice implicite cu cele explicite.

Dacă în deschiderea studiului de faţă am afirmat că există atîtea infraestetici cîţi creatori sînt, aici vom spune că *există atîtea transestetici cîţi creatori au „teoretizat"* despre artă, despre mecanismul creaţiei proprii în special. Homer ne-a lăsat urme infraestetice şi deloc urme transestetice. Şi acest lucru se poate spune despre aproape toţi marii artişti ai antichităţii, dramaturgi mai ales. *Poetica* lui Aristotel este o *poetică* căci se ridică la generalităţi ştiinţifice, şi nu o transestetică, o „poetică" sau o creaţie subiectiv-explicită, aşa cum este, de pildă, *Arta poetică* a lui Horaţiu. O transestetică nu este nici „estetica clasică" exprimată prin *Arta poetică* a lui Boileau, deşi forma ei de redare este poetico-literară. Boileau face un efort în direcţia „literaturizării" (poetizării) unui discurs teoretic, care pune bazele esteticii clasiciste, pentru a-l „transmite" sub o formă mai accesibilă, mai puţin seacă, aşa cum o cere limbajul Raţiunii, al unei ştiinţe poetice. El nu este un artist, un creator în deplinul înţeles al cuvîntului, ci un teoretician al creaţiei, al Creaţiei Clasice în general. Şi teoreticianul este un creator, bineînţeles, dar un creator de teorii, de proiecte, un fel de proiectant faţă de constructorul propriu-zis, care dă viaţă proiectului, se urcă pe schelă etc. Esteticianul are ca obiect arta în general, transestetul propria creaţie în spe-

Scanned with CamScanner

cial, care-i marchează subiectiv-fundamental toate reflecțiile. „Teoria" lui Caragiale despre artă, bunăoară, cum vom încerca să arătăm, nu este o teorie, ci o transestetică, pentru că el „teoretizează" vizavi de creația proprie, el vede Arta prin arta sa, îi vede Tendința așa cum o regăsim în dramaturgia lui, și chiar se exprimă în felul său inimitabil, multe din „pasajele teoretice" putînd sta foarte bine alături de „momentele" și schițele sale. Caragiale declară multe despre teatru și arta dramatică în general, important este însă, într-o cercetare infro-transestetică ca cea de față, de a vedea dacă ceea ce „teoretizează" el este viabil prin opera sa, dacă ea „viază" infraestetic în afara „contribuției" sale teoretice, ca și cum aceasta nici nu ar exista, ca în cazul lui Shakespeare.

În dialectica raportului dintre infraestetica și transestetica unui artist determinantă este cea dintîi, ea trebuie să aibă preponderență și în cercetare. Căci ea este parte din opera autentică, mărturia cea mai cinstită, sinceră, nemistificată, cartea de vizită în posteritate a operei înseși. Analiza transestetică trebuie să țină seama de operă, respectiv de infraestetica ei, căci nu toate contribuțiile teoretice ale artiștilor, toate declarațiile și mărturisirile lor sînt adevărate, le definesc esența creatoare. Acestea țin foarte mult de conjunctură, de stare, de moment, de scopuri extraliterare, de interese personale, de o polemică sau alta etc. Autenticele transestetici, într-adevăr, vin să lumineze, să limpezească mai bine infraesteticile, respectiv operele autorilor respectivi, cum vom vedea că sînt *Prefețele* lui Racine. Dar și aici a trebuit să distingem declarațiile lui conjuncturale, ritualul dedicării cutărei opere regelui, bunăoară, de urmele transestetice propriu-zise, veritabile, cele care au, de fapt, importanță; or acest fapt nu poate fi realizat decît prin operă, ținînd cont de creație și de infraestetica ei. Un studiu despre transestetica lui Gorki, de pildă, va trebui să țină seama că multe din declarațiile sale teoretice poartă amprenta conjuncturilor politice, a ideologiilor momentului, a atitudinii sale față de Revoluție, cum reiese din corespondența cu Lenin etc. Dreapta judecată o

Scanned with CamScanner

dă Opera, ea este oglindă pentru „decuparea" adevăratelor urme transestetice, ea este proiecția în timp și nu viața artistului, care în sfera acestei problematici este de o importanță secundară.

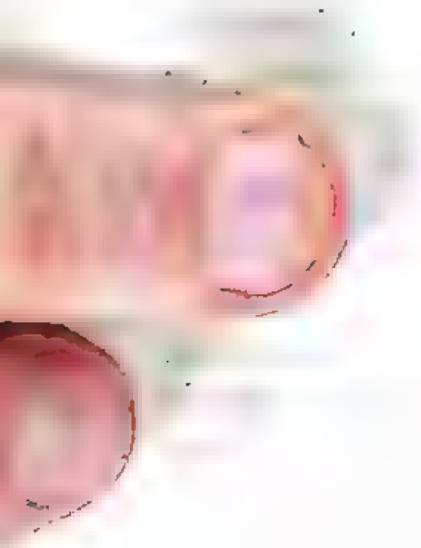
În orice caz, studiul conjugat, cercetarea dialectică a celor două viziuni complementare ale creației este esențială pentru înțelegerea operei unui autor. Astfel, despre infraestetica lui Brecht am avut prilejul, în studiul despre infraestetica shakespeariană, să lămurim multe din articulațiile ei fundamentale, care se leagă de izvoarele creației sale. Fără îndoială că transestetica lui Brecht o regăsim în infraestetica lui, dar studiul ei ne ajută să adîncim cunoașterea operei sale dramatice, ea aducînd — într-un limbaj teoretico-literar — noi lămuriri, noi unghiuri de vedere despre creație. Transestetica unui autor ne ajută să decodificăm dintr-o perspectivă diferită dar complementară, infraestetica sa, fapt pentru care, mai mult în sens metodologic, „opunem" aici pe „infra" lui „trans" ! Racine, de pildă, nu ne-a lăsat nici un studiu estetic, nici un mare sau mic organon, dar în schimb ne-a lăsat o operă prețioasă și cîteva prefețe la edițiile cărților sale, extraordinar de valoroase. Urmele transestetice ale *Prefețelor* raciniene ne lămuresc, uneori determinant, despre infraestetica lui, care, comparativ cu cea a lui Cehov, Brecht sau Shakespeare, este mult mai incifrată, mai puțin explicită. Cînd există, transestetica e o cheie care ne deschide multe porți ale creației unui autor sau altul. Dacă infraestetica ne ajută să privim dinlăuntrul operei creația, transestetica, cum o arată și numele, ne propune o perspectivă exterioară operei, o „transcendere" a ei, ne face să privim creația, paradoxal, din afara operei. Transestetica și infraestetica sînt *viziuni complementare ale creației.* Ele stau într-o îmbinare dialectică, constituind concepția artistică a unui creator în *unitatea* ei. Fiecare înseamnă însă, totodată, o latură a contradicției, a unității dialectice a creației. Între „pseudopreceptele" Principiilor de estetică ale lui Călinescu, bunăoară, și urmele infraestetice din opera sa, există un dialog creator, o unitate contradictorie de vederi, o polemică vie între transestet și infraestet, vederile unuia căutînd să se pună în acord cu vederile celuilalt.

Scanned with CamScanner

Spuneam la începutul studiului nostru că infraestetica merge mînă în mînă cu procesul creator, că ea este ca un liant subconștient al creației, în sensul că — fixează anumite „experiențe", că orientează creația, o organizează la *fața locului,* în procesul viu al plăsmuirii, și că „încetează" atunci cînd opera a fost realizată, cînd artistul iese din toate stările creatoare ale procesului de lucru și ale etapelor intermediare, ale variantelor operei sale. E o „ieșire" aparentă numai, căci „muncile" creației nu încetează decît odată cu moartea artistului. Teme și idei din opera abia finită stau gata să se întrupeze într-o viitoare creație. Am văzut la Shakespeare că în *Visul unei nopți de vară* se „joacă" parodia la *Romeo și Julieta,* iar Rosalinda, personajul principal din *Cum vă place,* pomenește, în scena 1 a Actului IV, de veșnica temă a dragostei și povestește, pe scurt, cîteva subiecte, printre care și pe cel al piesei *Troilus și Cresida,* ceea ce ne indică, printr-o urmă infraestetică, printr-un element de „poetică" implicită, că în acel moment, cînd scria *Cum vă place,* Shakespeare era preocupat sau îi venise ideea să abordeze, într-o altă piesă, o fațetă nouă a acestei multimilenare teme. Dar între două „momente" distincte ale Creației, între două opere de sine stătătoare, există *repaosul aparent* al ei. Abia acum apare transestetica, cu întreaga-i funcționalitate, apare ca suport al creației, ca imanență critică, în sensul că ea ar întreține conștient starea creatoare, obsesiile și observațiile „de prin lume adunate", că ar lumina drumul pe care se va putea orienta pe mai departe creația ; e ca un fel de *raisonneur* teoretic al creatorului, ca un fel de ghid în „proiectele" sale. Transestetica participă la întreținerea stărilor de grație, fiind ochiul lor lucid ; existența ei este tot atît de necesară ca și infraestetica, ca și creația însăși, fie că avem cunoștință de faptul acesta sau nu, adică fie că un creator a lăsat mărturii în acest sens, urme transestetice despre creația sa, în special, despre felul cum vede el fenomenul creației, fie că aceste urme lipsesc, s-au pierdut, sau pur și simplu creatorul este zgîrcit în a face mărturisiri publice, păstrînd un mister asupra creației proprii, precum Samuel Beckett ; aceasta nu înseamnă însă că autorii de

Scanned with CamScanner

acest fel nu au transestetici, atitudinea ca atare presupunînd o opțiune transestetică care se degajă cu siguranță din spiritul creației lor. Oricum, existența scrisă a unei transestetici necesită o disponibilitate, o capacitate teoretic-creatoare specială, pe care mulți artiști autentici și valoroși probabil că nu o au. Esențială însă, în orice caz, rămîne Creația !



Scanned with CamScanner

Transestetica lui Racine

Pentru început să dăm cuvîntul lui Racine, oferind cititorului român, pentru prima oară în traducere *, transestetica sa, adică să decupăm, din cîteva *Prefeţe* ale autorului însuşi la operele sale majore, fundamentul transestetic pe baza căruia el şi-a orientat creaţia, elmentele de infrastructură valorică, principiile, structura, istoricul pieselor etc., tot ceea ce ţine de mecanismul creator, de *perspectivele* creaţiei raciniene.

LA THÉBAÏDE

Cititorul îmi va permite să-i cer puţin mai multă indulgenţă pentru această piesă decît pentru altele care o urmează. Eram foarte tînăr cînd am scris-o. Cîteva versuri, pe care le-am făcut atunci, au căzut din întîmplare în mîinile cîtorva persoane de spirit. Ele m-au îndemnat să scriu o tragedie şi mi-au propus subiectul Thébaïdei. *Acest subiect a mai fost tratat de Rotrou sub numele de* Antigona. *Dar el i-a făcut pe cei doi fraţi să moară de la începutul actului trei. Restul era într-o oarecare privinţă începutul unei alte tragedii, unde se intra în acţiuni cu totul noi. Şi el reunise într-o singură piesă două acţiuni diferite, dintre care una se slujea de materialul* Fenicienelor *(Phéniciennes) lui Euripide şi alta de cel al* Antigonei *lui Sofocle. Eu cred că această duplicitate de acţiune a vătămat piesa sa,*

* Trad. după Racine, *Théâtre*, La Pleiade, Paris, 1931. (Texte établi et annoté par Edmond Pilon et René Groos).

Scanned with CamScanner

care dealtfel era plină de o mulțime de lucruri frumoase. (...) Catastrofa piesei mele este poate puțin cam prea sîngeroasă. Căci aici nu apare nici un actor care să nu moară la sfîrșit. Dar aceasta este Thébaïda ! *Este subiectul cel mai tragic al antichității. Amorul, care ocupă de obicei atît de mult loc în tragedii, nu apare aproape deloc aici. Și mă îndoiesc că i-aș acorda mai multă atenție dacă ar fi să rescriu piesa. Căci trebuie să se îndrăgostească sau amîndoi frații sau numai unul dintre ei. Iar aceasta doar așa, ca pretext (aparență) pentru a le da alte interese decît cele ale faimoasei uri care îi domină cu totul ? Sau mai bine să fi „aruncat" amorul asupra unuia dintre personajele secundare, cum dealtfel am și făcut. Și atunci, această pasiune, care devine ca străină subiectului, nu poate produce decît efecte mediocre. Într-un cuvînt, sînt convins că tandrețele sau geloziile amanților nu vor găsi decît puțin loc printre incesturile, paricidele și toate celelalte orori care compun istoria lui Oedip și a nenorocitei sale familii.*

. . . .

ALEXANDRE

Nu există nici o tragedie unde istoria să fie mai fidel urmărită ca aici. Subiectul este luat din mai mulți autori, dar mai ales din cartea a 8-a a lui Quinte-Curce.

(Racine schițează apoi, în linii mari, faptele piesei.)

Această acțiune a lui Alexandru (cea din piesă, n.n.) *a trecut ca una din cele mai frumoase pe care acest prinț le-a făcut în viața lui. (...) El însuși a mărturisit-o, spunînd că a găsit în sfîrșit un pericol demn de curajul său. Cu care ocazie, se spune că a strigat : „O, Atenieni, cîte munci trebuie să îndur, pentru a mă face lăudat de voi !"*

Am încercat să reprezint în Porus un dușman demn de Alexandru cel Mare și pot spune că în teatrul nostru caracterul său a plăcut extrem de mult,

Scanned with CamScanner

pînă acolo încît anumite persoane chiar mi-au reproşat că l-am făcut pe acest prinţ mai mare decît pe Alexandru. Dar aceste persoane n-au remarcat faptul că în bătălie şi în victorie Alexandru este pînă la urmă mai mare decît Porus, că nu există nici un vers în tragedie care să nu fie spre lauda lui Alexandru; că înseşi invectivele lui Porus şi Axiane sînt tot atîtea elogii ale valorii cuceritorului.

Porus are probabil ceva care interesează mai mult pentru că este în nenorocire. „Căci, cum spune Seneca, noi sîntem de aşa natură încît nu există nimic în lume care că trezească mai multă admiraţie decît un om care ştie să fie curajos în nenorocirea lui".

Dragostea dintre Alexandru şi Cléofile nu este invenţia mea. Justin vorbeşte despre ea, la fel ca şi Quinte-Curce. (...)

ANDROMAQUE

Discursul lui Eneas

. . . . . .

Iată în cîteva versuri tot subiectul acestei tragedii. Iată locul scenei, acţiunea care se petrece acolo, cei patru actori şi chiar caracterele lor, exceptînd pe cel al Hermionei, ale cărei gelozie şi violenţe sînt destul descrise în Andromaca *lui Euripide. Este aproape singurul lucru pe care l-am împrumutat de la acest autor. Căci, deşi tragedia mea poartă acelaşi nume ca al lui, subiectul este totuşi foarte diferit. (...) Andromaca nu cunoaşte alt soţ decît pe Hector şi alt fiu decît pe Astyanax. Cred că prin asta mă conformez ideii pe care noi o avem acum despre această prinţesă (...). Şi mă îndoiesc că lacrimile Andromacăi ar fi făcut asupra spiritului spectatorilor noştri impresia pe care ele o fac, dacă ar fi curs pentru un alt fiu decît pentru cel pe care îl avea de la Hector. Este adevărat că am fost obligat să-l fac pe Astyanax să trăiască puţin mai mult decît a trăit. Dar eu scriu într-o ţară unde această libertate nu poate fi rău primită. (...)*

Scanned with CamScanner

Nu cred că aș avea nevoie de acest exemplu din Euripide (care în *Elena* își ia libertatea să susțină că eroina piesei n-a pus piciorul niciodată în Troia, n.n.) *pentru a justifica puțina libertate pe care mi-am îngăduit-o. Căci există o diferență între a distruge principalul fundament al unei fabule și a altera cîteva incidente care aproape că-i schimbă aspectul în toate mîinile celor ce o tratează. Astfel, după mai toți poeții, Ahile nu poate fi rănit decît în călcîi, deși Homer îl face să fie rănit la braț și nu-l consideră vulnerabil în nici o altă parte a corpului. De asemenea Sofocle o face pe Jocasta să moară imediat după recunoașterea lui Oedip, contrar lui Euripide care o face să trăiască pînă în momentul luptei și morții celor doi fii ai ei. Și relativ la un gen de contradicție de această natură, un vechi comentator al lui Sofocle remarcă foarte bine că „nu trebuie să ne amuzăm pe seama poeților pentru niște schimbări pe care le fac în fabulă, ci trebuie să luăm în considerare excelenta interpretare pe care ei o dau acestor schimbări și maniera ingenioasă cu care știu să adapteze fabula la subiectul lor".*

BRITANNICUS

Am copiat personajele mele după cel mai mare pictor al Antichității, vreau să spun după Tacit. (...) ...Aproape că nu există vers strălucitor în tragedia mea căruia să nu-i fi dat el ideea.

Pentru a începe cu Néron, trebuie să avem în vedere că aici el este în primii ani ai domniei sale, ani care, după cum se știe, au fost fericiți. Astfel se face că nu l-am reprezentat atît de rău, cum a fost după aceea. Dar nici ca pe un om virtuos nu l-am înfățișat, căci așa nu a fost niciodată. (...) Într-un cuvînt, el apare aici ca un monstru născîndu-se, un monstru care nu îndrăznește încă să se manifeste ca atare și care caută să dea culoare acțiunilor sale pași-

Scanned with CamScanner

nice. (...) L-am ales pe Burrus pentru a opune un om cinstit acestei clume a curtii. (...) Néron era deja vicios, dar el își disimula viciile, iar Narcis îl antrena în înclinațiile lui. (...) Pe Agrippina m-am străduit s-o reprezint cît mai bine și tragedia mea nu este mai puțin dizgrația Agrippinei, decît moartea lui Britannicus. (...) Nu trebuie să ne mirăm că Britannicus are alături de el un om atît de rău ca Narcis. Căci demult se dăduse ordin ca alături de Britannicus să stea numai oameni care nu au nici lege, nici onoare.

BÉRÉNICE

Această acțiune, pe care am găsit-o a fi foarte potrivită pentru teatru, prin violența pasiunilor ce le poate excita, este faimoasă în istorie.

Ultimul adio spus de ea (Bérénice, n.n.) *lui Titus și efortul pe care îl face pentru a se despărți de el, nu este momentul cel mai puțin tragic al piesei, și îndrăznesc să spun că acesta reînnoiește destul de bine în sufletul spectatorilor emoția pe care restul piesei ar fi putut să o înăbușe* (aici Racine-se referă la moartea Didonei legată de Eneas prin jurămînt reciproc, n.n.). (...)

Nu-i o necesitate să fie sînge și morți într-o tragedie, e suficient ca acțiunea să fie mare, ca actorii să fie eroici, iar pasiunile excitate, și totul să se resimtă de acea tristețe maiestuoasă care face toată plăcerea unei tragedii. (...)

Dar ceea ce îmi place mai mult este subiectul foarte simplu. Simplitatea de acțiune, care a fost atît de mult pe gustul anticilor, constituie unul din primele precepte la care noi, din păcate, am renunțat. (...) „Orice veți face — spune Horațiu — să fie totdeauna simplu și să nu fie decît unu".

(În continuare Racine vorbește de simplitatea subiectelor lui *Ayax, Filoctet, Oedip.*)

Scanned with CamScanner

(Admira pe Terenţiu pentru :) *...eleganţa dicţiei, adevărul moravurilor şi pentru faptul că nu se lăsa depăşit decît de Plaut, a cărui calitate e dată de simplitatea subiectelor sale. (...) Menandru este şi mai simplu pentru că Terenţiu ajunge să ia două comedii din acest poet ca să facă una. (...)*

Şi ce-ar putea fi mai adevărat decît un adevăr realizat într-o zi printr-o multitudine de lucruri şi care cu greu ar putea fi realizat în mai multe săptămîni. Unii afirmă că această simplitate vizează lipsa de invenţie. Ei nu se gîndesc că, din contră, orice invenţie constă în a face un lucru din nimic şi că tot acest număr mare de incidente a fost întotdeauna refugiul poeţilor care nu simţeau în geniul lor nici destulă abundenţă, nici destulă forţă pentru a menţine interesul spectatorilor, de-a lungul celor 5 acte, printr-o acţiune simplă, susţinută de violenţa pasiunilor, de frumseţea sentimentelor şi de eleganţa expresiei. (...)

Îi conjur (Racine se referă aici la comentatorii săi, n.n.) *de a avea o destul de bună părere despre ei înşişi pentru a nu putea crede că o piesă care emoţionează, care le dă plăcere, poate fi absolut contra regulilor.* Principala regulă este de a place şi de a emoţiona. *Toate celelalte nu sînt făcute decît pentru a ajunge la aceasta. Dar toate aceste reguli sînt mai mult decît necesare, amănunte însă de care eu nu-i sfătuiesc să se împiedice. Există ocupaţii mai importante, dacă vor să se oştenească, descifrînd dificultăţile* Poeticii *lui Aristotel. Ca astfel ei să-şi rezerve plăcerea de a plînge şi de a fi emoţionaţi. (...)*

El (se referă în general la detractorii săi, n.n.) *vorbeşte de protază ca şi cum ar înţelege acest cuvînt, şi vrea ca prima parte din cele patru părţi ale tragediei să fie întotdeauna mult mai apropiată de ultima, care este catastrofa. El se plînge că, în comedie, prea marea cunoaştere a regulilor îl împiedică să se amuze. (...) În ceea ce mă priveşte, îl iert de a nu şti regulile teatrului, căci, din fericire pentru*

Scanned with CamScanner

public, el nu se apucă de acest gen de scriere. Ceea ce nu-i iert însă este de a cunoaşte atît de puţin regulile bunului umor, el care nu spune un cuvînt fără să glumească.

BAJAZET

(...) Anumiţi cititori ar putea fi miraţi de faptul că se îndrăzneşte să se pună în scenă o poveste atît de recentă. N-aş sfătui pe vreun autor să ia drept subiect al unei tragedii o acţiune atît de modernă ca aceasta, dacă ea se petrece în ţara unde el vrea să-şi reprezinte tragedia, nici să aducă pe scenă eroi cunoscuţi de cea mai mare parte a spectatorilor.

Personajele tragice trebuie privite cu un alt ochi, nu cu acela cu care noi privim de obicei personajele pe care le-am văzut atît de aproape.

Se poate spune că respectul care există faţă de eroi argumentează într-o oarecare măsură faptul că ei se îndepărtează de noi: major e longinguo reverentia.

Îndepărtarea ţărilor (în spaţiu) *reface într-un anumit fel prea marea apropiere în timp, căci poporul nu face deloc diferenţe între, dacă aş îndrăzni să spun astfel, ceea ce este la o mie de ani de el şi cine este acolo în o mie de locuri.*

Tocmai asta face ca personajele turceşti să aibă demnitate în teatrul nostru. Noi avem atît de puţine relaţii cu prinţii şi celelalte persoane care trăiesc în Serai încît îi considerăm ca oameni care trăiesc în alt secol decît al nostru. (...)

IPHIGÉNIE

(...) Astfel, deznodămîntul trebuie scos din însuşi fondul piesei. Şi el nu trebuie să fie contemplat decît în reprezentaţie, pentru a înţelege plăcerea pe care o oferă audienţei, aceea de a salva în cele din urmă, printr-un alt mod decît printr-un miracol, o

Scanned with CamScanner

prințesă virtuoasă față de care spectatorul este atras în chip deosebit pe tot parcursul tragediei. (...)

În ceea ce privește pasiunea, mi-am propus să o zugrăvesc cît mai exact. Mărturisesc că i-am dat întîietate într-un mare număr de locuri, în locurile cele mai potrivite ale tragediei mele.

(...) Mi-a făcut plăcere să recunosc, prin efectul pe care l-au produs asupra teatrului nostru, tot ceea ce am imitat după Homer sau Euripide, întrucît bunul simț și rațiunea sînt aceleași de-a lungul secolelor.

Gustul parizienilor este identic cu cel al atenienilor. Spectatorii mei au fost emoționați de aceleași lucruri care au stîrnit lacrimi altădată celui mai cultivat popor al Greciei, ceea ce a făcut să se spună că între poeți Euripide era cel mai tragic, adică el știa în chip ideal să producă (exciter) *compasiunea și teroarea, care sînt veritabilele efecte ale tragediei. (...)*

PHÈDRE

Iată o tragedie luată din Euripide. Am urmat însă un drum diferit în conducerea acțiunii și ca atare am exclus din piesa mea tot ceea ce mi s-a părut a fi mai strălucitor în tragedia lui. Nu-i datorez decît ideea privitoare la caracterul Fedrei. (...) ...Ea are toate calitățile pe care Aristotel le cere unui erou de tragedie, cele care sînt potrivite pentru a stîrni (exciter) *compasiunea și teroarea. În sfîrșit, Fedra nu este aici nici complet vinovată, nici complet inocentă. Prin destinul său, din mînia zeilor, este antrenată într-o pasiune ilegitimă de care ea însăși are prima oroare. Fedra face toate eforturile ca să-și depășească această pasiune. Dar preferă să moară decît s-o spună cuiva. De aceea crima sa este mai mult o pedeapsă a zeilor decît a ei.*

M-am străduit să o redau mai puțin odioasă decît apare în tragediile anticilor, unde ea însăși se hotă-

Scanned with CamScanner

răşte să-l acuze pe Hipolit. Am crezut că o asemenea calomnie are ceva prea josnic şi prea negru pentru a o pune în gura unei prinţese, care dealtfel e mînată de sentimente atît de nobile şi de virtuoase. Josnicia mi se pare mai potrivită pentru o slujitoare, care, putînd să aibă înclinaţii mai servile, nu face această acuzaţie decît spre a salva onoarea stăpînei. Fedra ne cucereşte pentru că în piesă, după un moment în care se află într-o agitaţie de spirit ce o ridică deasupra ei înseşi, ea vine în faţa noastră pentru a justifica inocenţa şi a mărturisi adevărul. (...) În ceea ce-l priveşte pe Tezeu, am vrut să înlătur o confuzie care l-ar fi putut face mai puţin agreabil spectatorilor. (...)

Hipolit e acuzat în teatrul lui Euripide şi Seneca de a fi violat-o pe mama sa. Dar aici el nu-i acuzat decît pentru că a avut această intenţie. (...) Am remarcat că în antichitate lui Euripide i s-ar fi reproşat faptul de a-l fi reprezentat ca pe un filosof în afara oricăror imperfecţiuni, ceea ce făcea ca moartea acestui tînăr prinţ să provoace mai multă indignare decît milă. Am crezut că e de datoria mea să-i dau o oarecare slăbiciune care să-l arate puţin vinovat faţă de tatăl său, fără să-i umbrească totuşi cu nimic acea măreţie de suflet cu care el salvează onoarea Fedrei şi se lasă oprimat fără s-o acuze. (...)

...Mă simt cît se poate de scrupulos în ataşamentul pe care îl am faţă de fabulă. Am urmat istoria lui Tezeu aşa cum se găseşte ea în Plutarh. (...) Astfel am păstrat adevărul istoric fără să pierd nimic din ornamentele fabulei, pentru că ele furnizează extrem de multă poezie.

Nu îndrăznesc să afirm că această piesă ar fi cea mai bună dintre tragediile mele. Las cititorilor şi timpului să decidă asupra adevăratei ei valori. Ceea ce pot să spun însă este că nicăieri nu am făcut ca virtutea să fie scoasă mai mult la lumină ca aici. Cele mai mici greşeli sînt în piesa mea sever pedepsite. Gîndul singur al crimei este privit aici cu tot atîta oroare ca şi crima însăşi.

Scanned with CamScanner

Slăbiciunile amorului trec ca adevărate slăbiciuni. Pasiunile nu sînt prezentate ochilor decît pentru a arăta dezordinile pe care ele le produc. Iar viciul este pictat pretutindeni în culori care ne fac să cunoaștem și să urîm strîmbătatea. Propriu-zis, acesta este scopul pe care orice om care muncește pentru public trebuie să și-l propună. Și tocmai aceasta este, de fapt, ceea ce primii poeți tragici au avut în vedere.

Teatrul lor constituia o școală unde virtutea era tot atît de bine cultivată ca și în școlile filosofilor. Astfel Aristotel a căutat să dea reguli poemului dramatic ; iar Socrate, cel mai înțelept dintre filosofi, nu disprețuia să pună mîna pe tragediile lui Euripide. Ar fi de dorit ca și operele noastre să fie tot atît de solide și de pline de instrucție ca cele ale anticilor. Acesta ar fi probabil un mijloc de a reconcilia tragedia cu atîția oameni, celebri prin pietatea și doctrina lor, care, în aceste ultime timpuri, au condamnat-o, și care, fără îndoială, ar fi judecat-o mai favorabil dacă autorii se gîndeau atît la faptul de-a instrui spectatorii, cît și la acela de a-i destinde și dacă ar fi văzut în aceasta adevărata intenție a tragediei.

LES PLAIDEURS

(...) Judecătorul care sare pe fereastră, cîinele criminal, lacrimile familiei sale, mi se par tot atîtea incidente demne de gravitatea lui Scaramouche. (...)

...Mai mult mi-ar place să imit regularitatea lui Menandru și Terențiu decît libertatea lui Plaut și a lui Aristofan. (...)

În primul rînd s-a examinat lucrarea mea ca și cum aș fi făcut o tragedie. Acelora chiar, care erau printre cei mai bine dispuși, le-a fost teamă că nu vor putea rîde în cadrul regulilor și au criticat faptul că eu m-am gîndit serios să-i fac să rîdă. (...)

În ceea ce mă privește, găsesc că Aristofan are dreptate să împingă lucrurile mai departe de adevăr.

Scanned with CamScanner

Trebuie să se exagereze puțin personajele pentru a le împiedica să se recunoască. Publicul nu lasă să se discearnă adevărul de-a lungul ridicolului. Dar sînt sigur că impertinența și alcătuia a doi oratori, în jurul unui client acuzat, valorează mai mult decît dacă aș fi adus pe scenă un veritabil criminal și dacă aș fi legat interesul spectatorilor de viața unui astfel de om.

În cele ce urmează vom încerca să configurăm transestetica lui Racine, după jocurile ei secunde, deși perspectiva explicită și unghiul de vedere contemporan, dat de necesitatea de a te „conforma ideii" (vezi *Andromaque*), de a ține seama de opiniile spectatorilor cînd ai în atenție creația, sînt mai mult decît evidente. De aceea nu vrem să ne axăm observațiile pe acest aspect „obiectiv", ușor de depistat de orice transestet autentic, cum a făcut-o, bunăoară, un Roland Barthes, care are în față un material atît de generos orientat către problemele creației, un model transestetic, de idei estetice explicite. Pe noi ne interesează să aflăm mai cu osebire, prin analiza complementară, la „subiect", dacă, de pildă, *țesătura de reguli* la care Racine s-a supus conștient, în constrîngerea căreia el își aflase adevărata libertate de creație, este o structură imanentă ființei sale, caz în care n-ar mai fi vorba de reguli unde dramaturgul s-a „alăturat" conștient, dacă, cu alte cuvinte, structura și elementele infrastructurale ale operei lui sînt expresia participării sale vii, naturale, la creație.

Desigur, este o problemă extrem de complicată, *Prefețele* lui Racine lămurind mai ales unele aspecte ale acestei problematici. Dealtfel, cîteva prefețe au fost scrise cu mult timp după ce piesele au fost create, din scopuri „tactice", conjuncturale. Și cu toate acestea, reflecțiile lui despre teatru sînt „gemene" creației, transestetica raciniană mergînd pas cu pas pe urmele infraesteticii sale, ale cărei semne — cu tot mai multe deschideri la fiecare nouă lectură a operei (vezi și paralela noastră infraestetică din prima parte a studiului) — le regăsim subtil

Scanned with CamScanner

exprimate aici. Fără îndoială, filosofia creației i-o putem intui din operă, dar nu o putem defini decît raportată la declarațiile sale extra-literare, căci în operă Racine nu le-a dat nici un loc, urma lor, intențiile lui, pierzîndu-se într-un limbaj aproape perfect transfigurat artistic. În continuare să vedem totuși care sînt fundamentalele reguli transestetice ale lui Racine, așa cum ne lasă să le înțelegem din *Prefețe* (făcînd așadar o lectură din unghiul creației sale).

Mai întîi, Racine ne apare ca un om de distinsă cultură, conștient și responsabil de munca pe care o făcea. Misiunea, înalta misiune pe care el o dă creatorului, reiese din atitudinea continuu orientată spre două direcții : de o parte era lumea antică cu valorile ei, descoperite parcă *ieri* de Racine, de cealaltă parte lumea contemporană lui, la care se referea, judecînd-o în virtutea unui *azi*. Racine se referă întruna la izvoarele sale, face trimiteri exacte, își justifică devierile, își alege cu simplitate opțiunile, dar mai ales afirmă că „i-ar place mai mult să imite regularitatea" — anticilor. De ce lui Racine îi plăcea să *imite* după subiecte antice și nu inventa *subiecte noi*, pentru a corespunde astfel celei mai calitative aprecieri aristotelice ? De dragul corespondenței cu regulile clasice ? Din necesitate ? Din aceea că noile detalii pe care le adăuga subiectelor respective îi permiteau să includă în așa măsură epoca sa încît chiar faptul acesta echivala cu un veritabil nou subiect ? Dar, de fapt, Racine își *alegea* subiectele cărora le dădea greutatea ideilor sale poetice ! Or, *alegînd*, înseamnă că subiectele antice erau pretexte, puncte de plecare pentru fantezia sa ? Altfel, de ce ar fi insistat el atît de mult asupra paternității ideilor de subiect ? Mai mult, subiectul *Thébaïdei* îi este chiar propus de „cîteva persoane de spirit" ! Dar, ne întrebăm, avea Racine fantezie improvizatorie, în ce constă ea, sau el dădea doar necesitatea rațională subiectelor sale ? ! Din *Prefețele* lui reiese cu pregnanță că preocuparea principală, obsesia-cheie pe care o avea, era modul de a închega subiectele, că tot restul depindea de acest important mecanism. De aceea credem că fantezia lui Racine se reduce (de fapt, se ridică) la *știința* alcătuirii subiectului din elemente selectate. Astfel, prin imaginația lui

Scanned with CamScanner

transformatoare, el căuta să dea teatrului o nouă stabilitate relativă. Cît talent cere construirea unui astfel de Mecanism şi cită pricepere particulară necesită el, e de ajuns să ne amintim de fragilitatea unora dintre subiectele shakespeariene. Dar subiectul se naşte odată şi cu Restul, căci nu întîmplător Racine „îl face pe Astyanax să trăiască puţin mai mult decît a trăit" ! Ingeniozitatea lui Racine stă în arta de a acorda detaliile, de *a adapta fabula la subiectul său*. Racine îşi mărturiseşte calitatea de a fi urmat fidel istoria *(Alexandre, Phèdre)*, de a fi „copiat personajele după cel mai mare pictor al Antichităţii", după Tacit, şi că „nu există vers strălucitor în tragedia mea căruia el să nu-i fi dat ideea". Mai mult chiar, Racine mărturiseşte că ar putea cita în prefaţa sa la *Britannicus* direct din Tacit, însă nu se încumetă, considerînd că citatul însuşi ar fi mai strălucitor, mai valoros decît chiar tragedia sa ! Atunci, pentru ce Racine mai *copiază* cînd avem deja originalul ?

Aici ne aflăm pe un teren plin de capcane, înşelător ! Nu ne putem fixa în gîndul lui Racine. Numai infraestetica sa ne poate da cheia. El copiază Istoria pentru a o artificializa sau pentru a-i da o nouă viaţă, viaţa artistică ? Dar Racine merge şi mai departe, ne luminează ca un transestet drumul său în prefaţa la *Bajazet*, aici unde credem că se află punctul de întîlnire cu infraestetica sa. Subiectul e recent, modern. Eroii nu sînt cunoscuţi de spectatorii francezi. Ţara unde se petrece acţiunea este îndepărtată. Ei bine, depărtarea ţărilor produce iluzia temporală, distanţează în timp. Aşadar, a te inspira dintr-un subiect contemporan sau dintr-unul antic este acelaşi lucru, cînd autorul ştie să mînuiască „distanţele", să adapteze regulile la măsura *scopului* pe care-l are. (Vom vedea în ce constă el pentru Racine, ca dealtfel şi întreaga semnificaţie *a pregătirii* subiectului, a acestui *cult* al teatrului). Cum altfel cînd „gustul parizienilor este identic cu cel al anticilor" ? ! Cînd spectatorii lui Racine „au fost emoţionaţi de aceleaşi lucruri care au stîrnit altădată lacrimi" poporului Atenei ? Dar să nu ne îndepărtăm. Cum trebuie să înţelegem, deci, fidelitatea lui Racine faţă de adevărul istoric ? El însuşi mărturiseşte : „În ceea ce mă priveşte, găsesc că Aristofan are dreptate

Scanned with CamScanner

să împingă lucrurile mai departe de adevăr". Dar fidelitatea față de personaje, de copierea lor ? „Trebuie să se exagereze puțin personajele pentru a le împiedica să se recunoască" — spune Racine. Credem că aici e necesar să facem următoarea remarcă : *logica formală a subiectelor poate și trebuie să aibă fidelitate față de adevărul istoric, în schimb materia creatoare, care scapă aproape oricărei logici, și care creează din sine acțiuni și caractere (personaje), exagerează după măsura spontanei sale „infidelități", după limbajul său intim, după limita sa aorgică.*

În fine, Racine face elogiul acțiunii născute dintr-un subiect simplu. Simplitatea de acțiune este pentru Racine un principiu fundamental. Și totuși a fost de ajuns să comparăm, spre exemplu, piesa *Hipolit* a lui Euripide cu *Fedra* lui Racine (vezi studiul infraestetic) și să ne dăm seama cît de complicat este față de cel antic subiectul piesei lui Racine, cu toate că punctul de plecare (mitul) este același în ambele piese. De aici să facem un pas mai departe. Alte legi guvernează lumea lui Racine. Același subiect există în ambele piese, dar acțiunea diferă, mai exact, evenimentele interioare sînt altele. Detaliile, de care Racine „nu-i sfătuiește să se împiedice" pe spectatorii (comentatorii) săi, au menirea să concentreze acțiunea către scopul ei, care trebuie să fie măreț. Ca dealtfel și personajele, care trebuie să fie eroice. Dar toate relațiile dintre ele stabilesc modernitatea lui Racine, căci acțiunea, pe care el o înțelegea ca subiect, aproape că se află redusă la minimum în unele piese. Relației dintre personaje trebuie să-i atribuim verbul „exciter", pe care Racine îl folosește atît de des în *Prefețele* sale. Racine distinge între *efect, regulă, scop. Pregătirea* subiectului în toate detaliile sale nu are alt rost pentru Racine decît de a genera în economia acțiunii („în" și „prin" intermediul personajelor și mai puțin, credem, „în" și „prin" intermediul acțiunii însăși), de a genera veritabile efecte în tragedie, iar efectele cele mai veritabile sînt cele care *excită* (produc) compasiunea și teroarea. „Principala *regulă* este de a place și de a emoționa. Toate celelalte nu sînt făcute decît spre a ajunge la aceasta". Pe cînd *scopul* unei tragedii trebuie să fie, după Racine, utilitar

Scanned with CamScanner

și moral. Racine ne asigură în *Phèdre* că a „scos virtutea la lumină". Pentru ca efectul să fie veritabil, scopul trebuie să fie clar. Claritatea scopului depinde de reguli. Evident că regulile raciniene se îndepărtează de cele antice, chiar dacă, teoretic, Racine se declară adeptul lor. Vom vedea asta mai departe. Deocamdată, ceea ce trebuie să reținem aici este faptul că Racine, pentru a corija viciul, pentru a îndrepta dezordinile, pentru a ne face să urîm diformitatea, are nevoie de pasiuni puternice, de violențe verbale care să *excite,* să lovească în simțurile adormite ale spectatorilor, să lovească dur, căci numai lacrimile spectatorilor sînt dovada că tragedia este bună (nu alta este „metoda critică" în spectacolul modern). Dacă faci în tragedie ca „totul să fie unu", acțiunea mare, actorii eroi, pasiunile vor fi necesarmente excitate și „totul se va resimți de acea tristețe maiestuoasă care face întreaga plăcere a unei tragedii". Aici, în transestetică, eliberării, catharsis-ului, Racine nu-i prea acordă vreun loc ; și nici Erosului (vezi *La Thébaïde)* văzut atît de complex de către un Roland Barthes. „Tristețea maiestuoasă" care dă plăcerea unei tragedii vine din însuși acel „exciter", căruia, ni se pare, că nu în transestetica lui Racine trebuie să-i găsim adevărata funcție, ci în infraestetica sa, acolo, în ființa sa, în creație. Căci *a excita* trebuie să fie un „verb vital" atît de profund încît să producă în „hoarda asocială a umanității" același efect pe care l-ar produce sîngele și moartea dacă ar fi reprezentate pe scenă. Modernitatea lui Racine are aici așadar cauză structurală în sine însuși.

Cît privește comedia, e limpede că Racine avea cunoștințe vaste. El era mai aproape de Terențiu și Menandru „decît de libertatea lui Plaut și Aristofan". Comedia era pentru Racine un gen serios, efectul ei fiind dat de gravitatea cu care autorul de comedii reușește să-i facă pe spectatori să rîdă în cadrul regulilor. Aici „trebuie să se exagereze puțin personajele pentru a le împiedica să se recunoască. Publicul nu lasă să se discearnă adevărul de-a lungul ridicolului". Racine cere de la spectatorul său să cunoască „cel puțin regulile bunului umor". Aici vrem să subliniem faptul că Racine destina tragedia

Scanned with CamScanner

sa, teatrul său, unui public ales. El face să se înțeleagă că nu oricui îi este dat să participe la regulile artei.

Acum, în ceea ce privește structura teatrului racinian, structură așa cum o descifrăm noi astăzi, vom spune pe scurt cîteva cuvinte.

Roland Barthes *vede* lumea lui Racine. El o structurează organizîndu-i mai întîi spațiul. Și aici stă de fapt intuiția lui Roland Barthes.* Anti-camera este spațiul de joc, spațiul tăcerii este Camera, iar cel al acțiunii este Exteriorul. De fapt, *a vedea* Teatrul în esența sa înseamnă a-i vedea spațiul. Numai să spațiul racinian e legat de Logos. Credem că în perspectiva lui Barthes Logosul și Spațiul (Anticamera) sînt identice. A ieși dintr-unul din ele înseamnă a ieși din tragedie. Îndrăznim chiar să spunem că eroul tragic racinian se naște și moare aici, „presat" fiind de aceste două dimensiuni. Între aceste două valențe se află tragedia însăși. Dimensiunea ei se află pe *verticală*. Totul, devenind „unu", capătă această „unidimensionalitate". Atemporalitatea vine de aici. Timpul poate fi etern sau nul. Omul trăiește în întindere și în succesiune temporală. Dar la Racine ritmul e inversat. Universul se adună și converge către interior, către Amețitorul Serai. Seraiul este un labirint în centrul căruia se află Eroul ca paradox sexual. De aici nu există nici o ieșire, totul e închis, posibilitatea mișcării există numai pe verticală. Verticala o gîndim ca un fel de „perspectivă" raciniană, o mișcare căreia îi lipsește un suport concret, e încă formală, tocmai de aceea idealul nu există decît ca o metafizică la care eroul nu poate ajunge. Că toate acestea nu sînt speculații gratuite, cel puțin pentru noi, o dovedim prin acea organizare a *nimicului* racinian. Cu mult peste închipuirea (teoretică) a lui Racine, el a creat infraestetic acea imponderabilitate a personajelor sale care străbat cu imensă trudă o depărtare egală cu zero. Din efortul acesta al lor se creează depărtarea, incomunicabilitatea, deci tragedia. Niște legi misterioase ale *vidului* fac ca ele să nu se întîlnească niciodată întîmplător, ci din predestinare. O mică schimbare în siste-

* Cf. Roland Barthes, *Sur Racine*, Paris, Editions du Seuil, 1963.

Scanned with CamScanner

mul acestui Simplex şi totul s-ar deregla şi sfîrşi (în contrariul său — în cel mai bun caz). Şi acest mecanism se naşte, credem, din acea riguroasă respectare a unor reguli ale epocii care, în timp, şi-au pierdut funcţia „familială“ şi au căpătat o funcţie universală. Sistemul închis al regulilor glisează pe sistemul deschis al devenirii. Sau, altfel spus, în deplinătatea unui climat social în care clasicitatea era blazon, în care *a avea* era bogat în toate formele sale, fiinţarea lui *a fi* depăşea cu mult timpul funcţional al lui *a avea*. Racine este cu mult mai mult contemporanul nostru (şi, în special, al acelora asemănători lui Roland Barthes) decît era el pentru contemporanii săi, după cum Euripide era pentru contemporanii lui Racine mai însemnat (şi în special pentru Racine însuşi) decît era el pentru lumea antică. Gîndirea lui Berckeley are adevăr şi, mai ales, în artă, unde timpul „obiectivează“ subiectivităţile (cum însuşi Racine lasă posterităţii sarcina aceasta, v. prefaţa *Phèdrei)*. Aici, o existenţă ia fiinţă ca existenţă numai atunci cînd ea devine obiectul cunoaşterii mele şi nu atunci cînd ea se află în simpla ei independenţă.

Scanned with CamScanner

Caragiale — theoreticus

Este îndreptățită oare pretenția de a-l privi pe Caragiale-teoreticianul cu ochii de azi, adică cu rigoare din perspectivă estetică ? Mai este Caragiale, cel ce teoretiza despre artă, interesant astăzi, cînd cunoaștem atîtea Estetici și Poetici generale ce ne pot lămuri acest obiect în mod sistematic, într-un grad superior ? Da și nu. Da, în măsura în care prin părerile lui despre artă, o parte din ele, adîncim cunoașterea operei sale, dezvăluim o serie din articulațiile infraesteticii marelui nostru dramaturg ; nu, în măsura în care, din noianul de articole scrise într-un stil mai mult sau mai puțin retoric, „caragialesc", nu putem deduce atît o transestetică proprie cît mai degrabă un sistem estetic heteroclit, de împrumut. Lectura materialului [1], avînd în mare parte farmecul specific artei lui Caragiale, lărgește cunoașterea despre omul de teatru, dar nu are darul s-o facă în direcția dezvoltării esteticii teatrale (așa cum ne apare astăzi *Dramaturgia de la Hamburg* a lui Lessing, de pildă). Aici nu este vorba deci despre contribuția dramaturgului la dezvoltarea teatrului românesc, ci de perspectiva pe care o au ideile sale estetice explicite de a face sensibil conturul unei transestetici proprii, dat fiind faptul că viziunea sa despre artă plătește un mare tribut Esteticilor (multe la număr) tradiționale. Desigur, inovatorul în teatru nu poate fi despărțit de teoretician, și anume de latura transestetică, congenitală actului creator. E o dialectică a creației. Caragiale a inovat în teatru la nivel clasic. Oricît de libere sînt „interpretările" moderne, el este, înainte de toate, mare dramaturg în *perfecțiunea* lui clasică, aristotelică, închisă într-o structură determinată și configurată prin elemente infrastructurale de mare finețe și ri-

[1] Cf. I. L. Caragiale, *Despre teatru*, ESPLA, Buc., 1957.

Scanned with CamScanner

gurozitate. Este tocmai ceea ce „teoriile" sale extra-literare o dovedesc.

Să încercăm acum să rotunjim o transestetică caragialescă, expusă, pe alocuri, rudimentar și naiv, „principiile estetice" ale lui Caragiale fiind de fapt niște elemente de bun simț sau observații provenite dintr-o experiență artistică profundă (unele „canoane" deveniseră deja la vremea sa truisme, circulînd în articolele lui Eminescu, Maiorescu etc.) Am zice chiar, numai din *experiență* Caragiale produce intuiție viabilă. Tocmai de aceea o mare parte din „teoreticismele" sale par informe creații artistice (proze !, cu iz de teatru specific caragialesc ; nenumărate sînt exemplele), argumentele lui fiind mai mult de ordin speculativ : Caragiale vrea să convingă prin digresiune și joc.

Conceptele de bază cu care operează Caragiale sînt : *expresia, intenționea, înțelesul, potrivirea, viabilul, talentul, viața* (confirmare interioară), *stilul, ritmul* (rezultantă care ne va dezvălui un anumit tip de gîndire) și altele.

Concepția lui Caragiale despre opera de artă este una *biologizantă* (pe linia unui Schelling, Rousseau sau Taine, reprezentantul cel mai de seamă al acestei direcții fiind azi Susanne Langer). El compară la tot pasul opera de artă cu ființa vie, îi acordă atributele acesteia, lămurind, bineînțeles, și deosebirile.

Organismul, ne spune Caragiale, nu este nimic fără viața din el, este o pură formă materială, numai viața îl deșteaptă, și, cum esența vieții este *intenționea*, ea îi va da acea *expresie* ce ne va dezvălui *înțelesul* ei propriu. Însă numai o bună *potrivire* a organelor cu viața dă ființei vii un înțeles. Numai o bună potriveală a expresiei cu intenționea dă operei de artă un sens. Sensul vieții, înțelesul acesteia. Numai astfel opera de artă viază. Nu importă durabilitatea. Căci dacă are viață, ea va fi trăind, și asta este condiția ființei-viață, nu durata vieții. Dacă expresia — adică forma exterioară, organele materiale — nu face să trăiască o intenționea, dacă expresia formală nu poate îmbrăca potrivit intenționea, atunci ea nu are rațiune de a fi, opera este un monstru neviabil, chiar dacă unele „opere" sînt durabile cît vecia (vezi

Scanned with CamScanner

exemplul cu piramidele egiptene). În cazul acesta expresia ar fi scopul și ea nu trebuie să fie decît mijlocul. Dar cine dă viață ființei vii? Și cine are puterea creației? Chiar și cea mai infimă creatură ne pătrunde prin, cum afirmă Caragiale „schopenhauerian", *revelarea unei infinite puteri, unei incomensurabile și eterne voințe!* A crea este puterea naturii, dar și a artistului. Opera de artă ne pătrunde de aceeași „revelare". Fiindcă ea este pătrunsă de puterea artistului pe care o numim *talent!* Dacă lipsa de talent este incapacitatea de a găsi formula de comunicare intelectuală, talentul nu este altceva decît harul, *puterea de expresivitate* ce o au numai aleșii (pe lîngă *iritabilitatea* ce o au toți ceilalți muritori). Numai talentul (har platonician!) *insuflă* viață operei de artă! (Aici estetica artei este „redusă" la o transestetică a talentului). Și Caragiale „trece" mai departe. „Asemenea" lui Hegel în introducerea la *Prelegerile de estetică*, el gîndește că ființa operei de artă nu poate fi totuna cu ființa propriu-zisă. Că viața pe care o insuflă talentul operei de artă nu este viața însăși, ci numai viața *latentă;* pentru ca această viață să devină *putință* e nevoie de concursul unei inteligențe exterioare, de *căldura ochilor pricepuți.* Numai priceperea și judecata omenească știe să „reînvieze", să facă viabilă opera talentului omenesc. Aici Caragiale pare că tălmăcește în practica proprie ecourile „rațiunii rezonabile" ale Poeticii lui Boileau.

Așadar, știind ce este o operă, știind ce este talentul, vom ști — cu ajutorul „priceperii" — care e artă și care nu din multitudinea creațiunilor intelectuale. Opera, ca să fie realistă, am spune noi, trebuie să conțină — prin lumea ei — o continuă *confirmare* a vieții. Nu afirmări exterioare, ar zice Caragiale, ci *confirmare interioară*, iată ce trebuie să se ascundă sub aparatul exterior al unei opere de artă viabile. Cum se poate obține această „confirmare interioară" care să dea operei de artă viabilitate? Prin alegerea *stilului potrivit.* Dar pentru aceasta, reia Caragiale interpretarea Ideii platonice asupra talentului, artistul trebuie mai întîi „să fi fost chemat". Numai în acest caz el poate *să învețe* Stilul Potrivit (model suprasensibil, dat a priori?!) care le începe pe toate (toate stilurile), spre a-l putea potrivi apoi, *după* nevoie și *la* ne-

Scanned with CamScanner

voie, la orice intenţiune. Dar acesta nu este oare tocmai stilul potrivit omului, artistului respectiv ? Caragiale, cu toate accentele sale „teoretice“ şi cu toată ironia sa pentru celebrul său profesor, care a dat *Cours français de Réthorique*, nu se îndepărtează decît lateral, declarativ, şi nu anti-frontal, conform unei concepţii proprii, de deviza clasică *le style c'est l'homme*, formulată de Buffon, marele naturalist, în *Discurs asupra stilului* (1753), şi care trebuie interpretată în sensul că stilul unei creaţii este atît expresia temperamentului individului care a creat-o, cît şi a epocii în care acesta a creat. Dealtfel limbajul lui Caragiale a rămas adînc atins de acest „manual de retorică“. Prin urmare, artistul autentic, *chemat*, va purta amprenta unui *stil* personal, deosebit de *maniera* cutărui „neisprăvit“. Şi Caragiale însuşi ne lămureşte : Între *stil* şi *manieră* este aceeaşi deosebire ca între organismul necesar al fiinţei vii şi structura voită a lucrului artificial.

Expresiunea materială, cum am văzut, nu este nimic pentru Caragiale dacă nu a îmbrăcat exact, potrivit, o intenţiune. Cum ar arăta fiinţa (ar mai fi ea vie ? şi cît ?) fără organismul necesar ?! Dar dacă opera este un „organism“ — fiecare parte a ei fiind un „organ“ necesar pentru comunicarea „intenţiunei“ — stilul ar fi însăşi fiinţa operei ! Şi atunci între „organism“ şi viaţă nu ar mai fi absolută „potrivеală“, expresia nu va mai învălui potrivit „intenţiunea“ şi astfel se va trunchia „înţelesul“ ! Caragiale o fi uitat aşadar să facă deosebirile (nu numai de nuanţă !) între aceste concepte care produc în „principiile“ lui (majoritatea de împrumut) o uşoară confuzie, deşi opera lui (şi asta e mai important !) este o „confirmare interioară“ a vieţii, fapt ce i-ar justifica transestetica. Aristotel însuşi este mult mai inspirat cînd spune că (ori de cîte ori a trebuit) *natura singură a găsit metrul potrivit* („cînd dialogul şi-a făcut apariţia“ : iambul, dintre toate măsurile, era cel mai apropiat de graiul obişnuit). În acest sens, în fiecare epocă, stilul potrivit trebuie să-l dea tonul convorbirii, cel din „vorba“ de toate zilele.

„Expresiunea“ lui Caragiale învăluie „intenţiunea“, dar oare prin intermediul cărui „stil potrivit“ ? Acela

Scanned with CamScanner

care ne transmite „înțelesul" netrunchiat, întocmai cum el este „rostit" ? Sau stilul, ca să fie Potrivit, trebuie să corespundă, după nevoie, la orice intențiune indiferent de expresia care învăluie o *oarecare* intențiune ? Caragiale nu ne lămurește în acest sens. El crede că această problemă e rezolvată de la sine atunci cînd, de-a lungul unei întregi demonstrații filosofice făcute, mai mult sau mai puțin, în maniera subiectivismului german, ajunge să încheie cu afirmația (prin care ia poziție față de formularea lui Buffon ?!) : *Ritmul, iată esența stilului !* (Vezi cum am tratat și noi problema în eseul introductiv, *Teatrul ca dialectică a mișcării).*

De fapt, care este tipul de gîndire și implicit de cunoaștere la care aderă Caragiale ? Dintre toate fenomenele, credea pe bună dreptate scriitorul nostru, acelea care ne interesează mai mult pe noi, oamenii, sînt mișcările sufletești ale omului. Sufletul nostru, în trecerea-i, schimbă în adîncimile sale lumea dinlăuntru după schimbările lumii dinafară. Între aceste două universuri e o ciudată deosebire : pe cînd infinitul mare e ideal, deși palpabil, infinitul mic e sigurul real, deși impalpabil. Unul *este,* celălalt *suntem* — primul *(estele)* fiind o idee numai, al doilea (acest *suntem)* ni-i singura realitate posibilă. Așa se face că pentru înțelesul omului nu-i nimic mai important decît înțelesul omului, căci, prin comunicarea înțelesului la înțeles, realitatea se potențează. Infinitul palpabil, dar ideal, se adîncește în oglinda sferică (= sufletul) și devine infinitul impalpabil, dar real. Toate aceste schimbări, toate aceste raporturi — între infinitul mare și infinitul mic, și apoi între acesta, devenit la rîndu-i mare, și un al treilea (o nouă adîncime, ca în cazul structurii atomului, o altă lume și mai impalpabilă, dar cu atît mai reală), care-l potențează la rîndu-i —, au întotdeauna măsuri fatale din care nu se iese. *Totdeauna va fi un echilibru, un chip constant de raporturi între* ce *și* cum *se oglindește.* Obiectul acestei „digresiuni", creînd o imagine despre lume de tip static, a unei armonii prestabilite, este însuși... stilul !

În metafizica lui Caragiale, de natură newtoniană, mișcarea este văzută în chip *mecanicist* : sufletul omu-

Scanned with CamScanner

lui, ca o monadă în veşnică neodihnă, e o oglindă sferică rotindu-se pe axa ei şi mergînd prin spaţiu ca şi corpurile cereşti. Mişcarea este cuprinsă în Unul absolut, în Nemişcarea metafizică, căci există veşnic un chip constant de raporturi între *ce* şi *cum* oglindeşte, altfel sufletul, statorniceşte Caragiale, n-ar putea oglindi. (Vezi, în antiteză, mitul oglinzii sau teoria reflectării la Shakespeare, în infraestetica sa realistă).

Stilul ar fi acea potrivire între cele două tipuri de oglindire. Însă pentru a păstra această potrivire, acest echilibru, trebuie ca fazele de accelerare sau de domolire, de odihnă sau de precipitare ale sufletului să se acorde cu ritmul pornirii iniţiale. Aceste faze constituie de fapt ritmul iniţial, ele sînt *esenţa stilului,* sînt, cu alte cuvinte, ritmul Ritmului. Astfel se realizează, se *produce* comunicarea înţelesului la înţeles. Despre un astfel de „ritm" ne vorbeşte Caragiale, în termeni estetici şi filosofici improprii, ca într-un joc de artificii uneori, de parcă ar fi, în aceste cazuri, un Caţavencu-filosof expunînd, „traducînd" *pe înţelesul tuturor,* logica absconsă a unui sistem de gîndire propriu. Trecînd cu vederea însă peste acest limbaj sărăcăcios, descoperim un filon sănătos de gîndire, de tip clasicizant, prezent încă din antichitatea greacă, îmbogăţit apoi nu atît cu o latură leibniziană, cît cu un realism specific enciclopediştilor francezi. Pe orice căi au ajuns la el aceste idei, nu contează pe care, întrucît e limpede că de aprofundat nu le-a aprofundat sistematic, Caragiale însă le-a „asimilat" pe toate, le-a „tradus" în limbaj mai mult sau mai puţin personal şi, ceea ce ni se pare cel mai important, le-a „transpus" în practica proprie, păstrînd miezul şi aruncînd coaja, creîndu-şi astfel o bază transestetică sui-generis.

Căci cum altfel poate fi interpretată relaţia de „oglindire" dintre artist şi lume, de pildă, dacă n-am vedea în spatele terminologiei şi al sistemului de gîndire „finalist" un sîmbure dialectic, o metodă imitativă, avînd rădăcinile în realitatea cea mai vie?! Desigur, în mare parte, opera lui Caragiale ne dă o astfel de dezlegare. Fără ea ar fi greu să-i găsim „oglinda" corespunzătoare în transestetică. „Teoria" prin ea însăşi nu „viază" şi pentru cei care o privesc în sine poate fi de înţeles mi-

Scanned with CamScanner

rarea în fața unei opere atît de vii, care n-o presupune sau, mai bine zis, care o „înstrăinează“ ! Și totuși, la o lectură infraestetică, se poate observa că „teoria“ dramaturgului nostru are acoperire în structura ciclică a pieselor sale, a unui univers al cărui echilibru, al cărui chip constant de raporturi între *ce* și *cum* oglindește, se află mereu în „ritmul pornirii inițiale“. Tot ce se *cîștigă* de-a lungul unei acțiuni, în final se „transformă“, adică o ia din nou de la capăt. Într-un sistem închis, metafizic, clasic, lumea lui Caragiale o ia mereu de la capăt, e în continuă mișcare, viața ei este o neîncetată desfășurare de forțe, o „stereotipie milenară“. (Vezi, în contrast, teatrul catoptric al lui Shakespeare în mișcarea lui în spirală). Omogen, universul pare că se hrănește din el însuși. De unde senzația de gol, impresia că acțiunea unei piese, ne referim la „comedii“, se desfășoară pe un plan, pe un același plan nereal. E o lume eternă, acolo, undeva ! Nimic care să arate că ea s-ar sinchisi de lumea noastră, că ar fi o reflecție a ei și, deci, că a fost adusă pe lume pentru a fi prezentată unui public. Ea este așa și nimic nu o tulbură. Personajele sînt „impregnate“ de atîta tipologic încît ele trăiesc nealterate în esența lor, etern. Senzația de „uniform“ și „neverosimil“ apare tocmai din tehnica perfectă cu care este creată viața. Numai perfecțiunea este nefirească și „independentă“ de orice percepție. Numai o astfel de lume, luată din natură, dar opusă naturii, o lume care începe și se termină în sine, poate crea aparența universului însuși, cu toate legile și sublegile sale. Ea nu este a noastră sau, mai bine zis, noi nu sîntem ai ei. Ne uimește, într-adevăr ; de cîte ori venim în contact cu ea de atîtea ori ne uimește, dar tot de atîtea ori rămîne în afara noastră, ne scapă, ne refuză, nu ne dă nimic, decît poate beția că de fiecare dată putem descoperi o astfel de lume unică, trăind inalterabil, în Statica ei mișcare. Lumea lui Caragiale pare să nu aibă nici un suport real, trăind suspendat, înainte și după ea nefiind și neurmînd nimic. Ea rămîne la sine, părînd a fi eternă doar pentru ea însăși. „Pentru punctul de vedere estetic, arată Tudor Vianu în *Estetica* sa, înlănțuirea evenimentelor pare că se oprește în fața artei și nu se continuă după ea. Opera de artă ne dă în adevăr

Scanned with CamScanner

impresia unei totalități necondiționate, trăind prin sine, încît valoarea ei se păstrează chiar atunci cînd toate obiectele și stările care o înconjurau odată și au contribuit efectiv s-o producă nu dispărut..." *

Așadar, tot ce se „întîmplă" în lumea lui Caragiale pare că a fost, este și va fi Viața care-și vede de ea însăși ! O astfel de lume, din punct de vedere înfraestetic, te domină și-ți produce frică. Ea își bate joc de tine, lăsîndu-te suspendat în golul pe care-l face în jur ; indiferentă la tot ce-i în afară de ea, se ia la întrecere cu însăși Firea lucrurilor. Dar e ulmitor să asiști cum acest univers „turmentat" se supune Ordinii, după ce ea însăși s-a înstrăinat în el. Nici un gest și nici un ritm nu se produce în afara ei, nu se abate de la „preludiul", de la cîntarea ei prestabilită. Totul se „consumă" așa cum a fost dinainte stabilit. Fiecare respirație a acestui microcosmos trăiește și mărturisește (cu fiecare apariție și dispariție) pulsația infinitului. Nimic din sufletul mefistofelic, reprezentat în speță de Cetățeanul turmentat, al acestei lumi, nu se abate de la datumul primordial, de la ordinea consimțită, de la mecanismul care îl conduce, oricît ar fi el (sufletul) de zbuciumat, de rău sau de bun ! Dar în esența sa, acest Mefistofel este aici o — cum ar spune, poate, Călinescu — *Domina bona* (Referindu-se la opera de artă, Vianu adăuga : „Valoarea care o organizează ca un bun nu este o valoare reală").

„Deplasarea" rațiunii este evidentă în acest univers. Mecanismul este perfect dereglat. Ciclul etern se repetă la infinit. Mitul odată creat, e creat din nou. Un perpetuum mobile. Oriunde te-ai afla, știi că undeva există o lume care trăiește prin ea însăși, fie că te gîndești sau nu la ea. E mai vie ca viața : are în sine Eternul, Nemișcatul. Și totul se obține prin imitarea vieții, prin concurarea în profunzime a ritmurilor ei, cu alte cuvinte, prin cunoașterea vieții. Dar cunoașterea aceasta perfectă se confundă atît de mult cu esența Naturii încît orice „improvizare" pare nemișcatul pur, înseamnă joc, dar numai între limite, între Normele prestabilite. Acest microcosmos viu, care este lumea personajelor lui Caragiale,

* Cf. Tudor Vianu, *Estetica*, EPL., Buc., 1968, p. 74.

Scanned with CamScanner

acest perpetuum mobile ce tinde să depășească viața, nu iese totuși din limitele absolutului, din „infinitul mare ideal, deși palpabil".

Căci iată ce ne învață în continuare teoreticianul, devenit transestet : *Improvizatorul* (artistul) trebuie să nu iasă din ritmul *acompaniatorului cel mare* (lumea sau Dumnezeu, căci e limpede că pentru Caragiale viața — suflu divin). Artistul este liber să construiască infinite jocuri după generozitatea și temperamentul fanteziei sale, dar *numai pe seria eternă de acorduri ale preludiului* (altfel cîntarea lui va fi monstruoasă, absurdă, imposibilă).

Creatorul, artistul, trebuie să se adapteze la stilul marelui său acompaniator, să dea dovadă de acea dibăcie prin care să-și poată strecura cu o potrivită mișcare, în mersul preludiului etern, potrivita sa invenție melodică, de cîteva tacte (Caragiale, în *ton* cu epoca, face aici apel la elemente de „teorie" muzicală). Tactele, ritmul nasc acea virtuozitate numită stil. Altfel stilul e fără de esență.

Așadar, pentru Caragiale tot ce se abate de la natură, de la firesc, echilibru, chip constant de raporturi, de la „potrivit", este haotic, fără rost, monstruos. Caragiale n-a prevăzut, în perspectivă estetică, ceea ce a prevăzut și a realizat transestetul și respectiv artistul, infraestetul din el, și anume că opera lui conține un univers absurd, o lume ciudată în care orologiul de la Stabiliment bate la unsprezece și douăzeci, oră fatală pentru Rică Venturiano, o tipologie de neuitat, unde personajele, unele mai grotești și mai paradoxale decît altele, trăiesc pe limba lor, într-un cerc vicios din care își hrănesc iluziile și ambițiile, gîndind anapoda, dar comunicînd între ele, mînate fiind de aceleași interese mai mari sau mai mici, și totul făcîndu-se într-un ritm amețitor, într-o incandescență nebună, scenele venind una *din* alta ca un tăvălug ce devine tot mai uriaș, umplînd tot spațiul, nelăsînd nici un loc pentru o altă lume ! Și totuși, cum am arătat, această viață în continuă gîlceavă și neodihnă, își trăiește eternitatea în limitele rațiunii rezonabile, ale lui „Ai puțintică răbdare !" Scheletul construcției este perfect. În acest sens totul este în echilibru, constant, „uni-

Scanned with CamScanner

form", nimic nu se abate de la natură. Numai că, din fericire, în timp, lumea lui Caragiale şi-a ieşit din matcă, contrar voinţei sale transestetice, iar interpretările moderne i-au reprezentat acea faţă a mecanismului care mai mult îi dereglează chipul constant de raporturi decît îi păstrează „suprafaţa" netulburată a armoniei, actualizînd-o, punîndu-i în valoare tocmai spiritul, acea calitate recunoscută ca specific românească şi care ar fi stat altfel ascunsă sub chipul „oglindirii" fără prihană.

Caragiale ne vorbeşte de acest *dat*, de ritmul „acompaniatorului cel mare", ca şi cum arta omului n-ar fi un produs al omului istoric, ci un produs al naturii, al omului-natură, talentul devenind astfel supus „preludiului etern", un mimesis platonician, o *copie* a lui. Dacă ar fi aşa, arta n-ar mai fi autentică, ar fi asemenea unui Tipar, iar omul s-ar socoti mai prejos decît orice instrument muzical, la discreţia cine ştie cărui Guildenstern. Şi aşa s-ar întîmpla de n-ar sta de veghe Hamlet să-i răspundă : „Vrei să mă faci pe mine să cînt ; vrei să arăţi că-mi cunoşti clapele ; vrei să-mi smulgi măduva tainei mele ; vrei să mă faci să sun de la cea mai de jos pînă la cea mai de sus notă a scării mele ; şi această orgă este doldora de cîntece şi de tonuri alese — totuşi n-o poţi face să glăsuie. Crezi oare, fir-ar să fie, că-i mai uşor să cînţi din mine decît dintr-un flaut ?"

Dar ce înseamnă natural în artă ? Arta nu este numai o confirmare, fie ea şi interioară, a vieţii, cum credea Caragiale, ci este în acelaşi timp şi o critică a ei, în acest sens arta concurînd viaţa. Teoreticianul nostru nu ştia că arta, orice produs uman în general, nu este „naturală". Supus Acompaniatorului, ca şi acesta, talentul n-ar mai fi decît entropic. Pe cînd omul, şi cu atît mai mult marele talent, dimpotrivă, este un *artifex*. Caragiale, contemporan cu Schönberg sau Alban Berg, e greu de închipuit că i-ar fi înţeles, chiar dacă le-ar fi cunoscut opera, o operă care răsturna tiparele Acompaniatorului, care modifica din rădăcini „seria eternă de acorduri ale preludiului", descoperind lumii o altă „ureche" muzicală, şi nu numai muzicală. Lui Caragiale, desigur, în perioada inovărilor radicale, i s-ar fi părut o impietate, şi nu putem să nu ne gîndim la „disputa" din-

Scanned with CamScanner

tre infraestetica mateină și „teoria" sa, să lucreze numai cu expresia, de pildă, fără o „oarecare intenţiune". Şi totuşi, pînă la urmă, oamenii acceptă şi includ realităţii lor, *naturii lor*, ca necesar, ceea ce la început li se părea nenatural. Şi aceasta pentru că naturalul şi firescul *devin pentru om*; natural şi firesc pentru om devine numai ceea ce *face* el, iar ceea ce face el — omul — sînt operele subiective ale unui *artifex*, cum este, de pildă, cultura, pe care o opune naturii. Aşadar, omul îşi *făureşte* esenţa sa (şi e limpede că ea nu poate fi decît de natură negentropică !). În acest sens, esenţa sa nu poate fi dată ca fiind oglindită de natură, fie chiar şi cunoscînd chipul constant prin *ce* şi *cum* ea oglindeşte (acesta, de fapt, este numai un chip, chipul ideal prin care omul se recunoaşte sau se vrea pe el însuşi potrivit în natură !).

Dar Caragiale însuşi îşi trădează „concepţia" atunci cînd vorbeşte de consecinţele negative ale invenţiei tiparului de către Gutenberg. Popularitatea artei literare, dată acesteia prin tipar, i se pare că înăbuşe „florile rare". Cînd, dimpotrivă, fără „galaxia Gutenberg" n-am fi reuşit să ne relevăm atît de repede în teoria valorilor, în sociologie, în analiza structurală şi în atîtea alte folositoare *practici* literare ! De unde, la Caragiale, nostalgia unui trecut de aur, o nostalgie de natură villoniană, ca aceasta : Unde e acel *coetera desiderantur* al lui Tacit ?

Caragiale, e drept, este reprezentantul genial la noi al unui *fin du siècle*, ultimul zid (care în context socio-istoric stă pe nisipuri mişcătoare) de gîndire clasicistă.

„Sistemul" Caragiale se întinde pe multe pagini şi, cum e şi firesc, nefiind sistem, multe idei se repetă. „Spiritualul" Caragiale este în acest gen de lucrări un ziarist. (Nu e prea mare deosebire — de stil — între discursurile unui Caţavencu şi paginile de critică pentru o conferinţă la Ateneul Român !). Cum altfel cînd însuşi Caragiale ne dă cheia transesteticii sale atunci cînd afirmă că — unul din mijloacele de reprezentare fiind *vorbirea omenească* — teatrul ar avea mai multă rudenie cu *arta oratoriei* !

Caragiale, cum am văzut, nu gîndeşte în concepte teoretice, terminologia sa e primitivă şi săracă ; terme-

Scanned with CamScanner

nii clasici, care deja circulau în gîndirea estetică, îi erau absolut străini. Tocmai de aceea el apelează la comparații, la lămuriri implicite, la un limbaj transestetic, și nu la termeni ce i-ar ușura expunerea. Observația noastră este îndreptățită întrucît ni se pare cît se poate de limpede : Caragiale are ambiții de teoretician, de filosof al artei, dar, din fericire, nu reușește să fie decît un transestet al creației, din lumina practicii proprii, expunîndu-și în chip extrem de original concepția asupra artei. Și, *în general*, reușește. Păcat însă că spiritul său polemic se păstrează în sine : obiectul axiologic, al analizei sale, lipsește.

Caragiale nu a avut și geniul teoreticianului, așa cum l-a avut un George Călinescu, cel care i-a savurat atîta opera, fiind mai apoi maestrul stilului pe care însuși Caragiale-theoreticus l-a folosit întîia oară, acela al asocierilor neașteptate, al alăturărilor spontane de date luate din diferite domenii ale culturii. În acest sens, Caragiale — am zice — a fost un produs prea surprinzător al epocii sale ! Cultura lui însă nu e un argument pentru a susține că el a elaborat o teorie originală și viabilă asupra artei, în sens de punct de referință pentru estetica generală și pentru cea teatrală în special. Conceptul de *viabil*, în schimb, așa cum e înțeles de Caragiale, îl găsim ca element infraestetic în creația sa dramatică. Aceasta „respiră“ și alte idei transestetice durabile ! Astfel, cînd vorbește despre dramă, Caragiale se află la el acasă ; deși recunoaștem viziunea proprie clasicismului, nu ne deranjează, căci tratarea este originală. Acest lucru se întîmplă chiar și atunci cînd vorbește de versificația la *Răzvan*, de pildă, deși o face în spiritul *Poeticii* lui Aristotel. Ceea ce înseamnă că ideile generale, atunci cînd e vorba de creația cea mai apropiată de esența omului — teatrul —, sînt durabile ca piramidele (deși pentru Caragiale pare mai importantă gîza care are viață o zi, dar *care trăiește).*

„Arta dramatică este o artă de perfecție“, de aceea apare ca posibil un schelet de idei general-valabil, chiar dacă acesta nu este valabil pentru toate transesteticile particulare. O demonstrează contradicțiile, care se află la tot pasul, dintre estetica generală — de împrumut la

Scanned with CamScanner

Caragiale — și concepția sa proprie, particulară despre artă, despre teatru. De aceea — și aici găsim criteriul decupării transsesteticii sale — mai siguri sîntem pe acel Caragiale care, în amalgamul de idei generale, „scapă" cîte o afirmație al cărei parfum se ridică din chiar laboratorul său, laboratorul unic și irepetabil al Creatorului. Iată un exemplu : „Chestia în artă nu stă în atingerea absolutei perfecțiuni, ci într-o relativă lipsă de imperfecțiuni". Iar în alt loc : „Autori, cari au rămas clasici și vor încînta totdeauna lumea sunt din punct de vedere al tehnicii și al facturii foarte primitivi !"

Așadar, cînd vorbește despre teatru, Caragiale are idei pertinente, sănătoase, care te ajută să înțelegi omul și opera. Caragiale are nenumărate idei personale, dar acestea sînt ideile artistului, ale transsesteticului, *poziția lui intimă* față de anumite fenomene (vezi, de pildă, referirile sale la omul fără talent și la omul înzestrat cu adevărat talent). Are numeroase idei despre regie (e de acord cu intervenția în text pentru rigoare), despre interpretare, despre reprezentare, definește teatrul și alte arte, compară, spune ce deosebește teatrul de literatură etc. Cînd se năștea cinematograful, Caragiale avea despre teatru profesiuni de credință asemănătoare cu cele ale unor teoreticieni și oameni de film, care susțineau specificul și „independența" artei filmului. Iată ce scrie el la 8 august 1897 în *Epoca* : „Teatrul și literatura sunt două arte cu totul deosebite și prin intenție și prin modul de manifestare al acesteia. Teatrul e o artă independentă, care ca să existe în adevăr cu dignitate, trebuie să pună în serviciul său toate celelalte arte, fără să acorde vreuneia dreptul de egalitate pe propriul lui teren". În fine, Caragiale, mai presus de orice, nu uită niciodată omul (izvorul tuturor artelor — concepțiunea omenească).

În ceea ce îl privește pe dramaturg, acesta gîndește ca și arhitectul : nu la *a gîndi* ceva, ci la *a arăta* ceva, într-un cuvînt *gîndește* tot ce trebuie să *arate* un adevărat dramaturg, folosind nivelul „bunului simț" al propriilor sale adevăruri la scară teoretică universală ! Deci în acest fel trebuie să procedeze un adevărat dramaturg, să îmbine particularul cu generalul, pentru a gîndi vizual. Din astfel de intuiții geniale, ne dăm seama că

Scanned with CamScanner

marele Caragiale avea o concepție modernă despre arta spectacolului. Dealtfel, piesele lui nu pot fi citite (oricine ar fi acela care o face) decît regizorul. Căci ele conțin, în afara indicațiilor, dialoguri în mișcare, replici în acțiune. Piesele lui, ca dealtfel și celelalte lucrări literare, sînt niște structuri vizuale, fac apel la imaginația „cinematografică" a cititorului : dovadă fiind numeroasele ecranizări după operele lui Caragiale, începînd cu *Năpasta* (1928) și pînă la *Înainte de tăcere* (1978) sau *remake*-ul *Năpastei* (1982) cea mai cinematografică lectură însă a dovedit a fi făcut-o Lucian Pintilie, concretizată atît prin montarea scenică a piesei *D-ale carnavalului,* cît și prin realizarea unui valoros film — ce-și așteaptă premiera —, pornind în principal de la această piesă ! Așadar, avem de-a face cu niște ideale *texte pentru scenă* sau *pentru ecran,* fie că ne gîndim la piese, fie la lucrările în proză ale lui Caragiale. Toată această operă este scrisă de un autor care gîndește „vizual", „suferind" de o adîncă nevoie de *a arăta,* de a gîndi aproape „behaviorist", ajungînd prin urmare să „identifice" descrierea unui comportament cu cea a sentimentelor umane (aceasta i se pare a fi lui Wittgenstein esența behaviorismului).

Iată deci argumente care, credem, dovedesc că în esența sa Caragiale este un contradictoriu. În spiritul său paradoxal, abisal și polemic stă baza transesteticii sale. Aici trebuie căutată urma neobositelor lui încercări improvizatoare, urma concepției care a dat viață unei lumi fără egal. În acea parte contradictorie a gîndirii teoretice a lui Caragiale găsim întreg „sistemul" transestetic al creației sale, în ceea ce este colorat și viu, și nu în învelișul de împrumut al „teoriilor" lui, care fac ca întreaga sa concepție estetică și filosofică asupra artei în general, și a teatrului în special, să stea într-un raport răsturnat față de ceea ce înseamnă o estetică deschisă. Conform acestei concepții, Caragiale *gîndește* și *arată* la nivelul *perfecției* și nu la nivelul transestetic al creatorului. El clasicizează, nu individualizează.

Așa se face că în preajma gîndirii teoretice a lui Caragiale nu avem aceeași stare pe care o avem cînd luăm contact cu opera sa. Aceasta se întîmplă numai atunci

Scanned with CamScanner

cînd aplicăm o metodă transcendentală, o metodă de interpretare de tip kantian, dacă vreți, metodă prin care „noi cunoaștem despre lucruri *a priori* numai ceea ce noi înșine punem în ele". Astfel apare valoarea epistemologică a unei expuneri. Cu alte cuvinte, ceea ce îți place la Caragiale-theoreticus, și observi la nivelul laboratorului său, este ceea ce înmagazinezi în sistemul lui, este numai propria ta contribuție la o estetică deschisă. Pe cînd, pentru Caragiale, lucrurile nu stau chiar așa, deși, cum am spus, în esența sa el este un contradictoriu. Cultura, epoca, i-au modelat însă un „înveliș" clasic, închis.

Avînd în centrul concepției sale idei tradiționale, de împrumut, și pozitiviste, influențat de scientismul naturalist al epocii, Caragiale a încercat să determine coordonatele valorii artistice, făcînd o analogie a artei cu biologia, stabilind atributele „vitaliste" ale artei, corpusul de însușiri și „reguli" specifice. Pe de altă parte, avînd o concepție platonicistă despre talent, credincios opiniei că actul de creație este de natură subconștientă în esența sa („gîndirea nu are nimica a face cu producția teatrală în sine"), restul „problemelor" erau cît se poate de limpezi pentru Caragiale. Nici o contorsiune în „transestetica" lui. Caragiale se știa un ales. Iar dacă mai și „gîndea", o făcea numai pentru a găsi întocmirea, acea *economie mechanică* („pe care să poată sta clădirea ce a conceput și voiește să înfățișeze"). Pe scurt : Pe cît de mult gîndirea artistului este creație, tot atît de mult creația sa este gîndire perfectă.

Scanned with CamScanner

Transestetica brechtiană
sau
Teatrul nonaristotelic — profund aristotelic

Micul organon pentru teatru, de care ne vom ocupa în mod special aici,* este infraestetica „teoretizată" a lui Brecht sau, altfel spus, „teoria" sa infraestetică. Cînd în 1949 scria *Micul organon*, Brecht finisase aproape întreaga sa operă dramatică, iar pînă la moarte, care survine în 1957, păstrează o lungă tăcere (se înapoiase la Berlin în 1948 din chinuitorul exil în Franța, Danemarca, Finlanda, URSS, SUA), timp în care însă se ocupă de conducerea lui „Berliner Ensemble", montîndu-și cîteva piese, considerate de el a fi cele mai valoroase, ocupîndu-se de așa numitele regizări-model sau metoda-model (înregistra pe peliculă scenele cele mai reușite, secvențe-model de regie și interpretare, în concepția sa practică, desigur, care își avea originea în experiența ca scenarist la filmul *Kühle Wamme* și în aceea mai veche, din 1927, cînd a lucrat cu Piscator). *Micul organon* este așadar rezultatul teoretic al unei vaste experiențe scriitoricești și de viață, este viziunea de ansamblu asupra operei sale ca și asupra artei în general, este, mai precis, viziunea proprie despre creație ridicată la rangul de Normă generală. Brecht și-a dat seama că între concepția sa despre teatru și despre lume, între ideile estetice explicite, transestetica propriu-zisă, și metoda sa de creație, componentă *vizibilă* a operei sale, expusă, desigur, cu mijloacele specifice teatrului său, infraestetizată deci, nu există o perfectă identitate, de aceea el a simțit nevoia imperioasă să-și explicitеze infraestetica, chiar s-o teoretizeze, s-o depășească. *Micul organon* este în primul

* *Cf.* pentru citate, B. Brecht, *Mic organon pentru teatru*, în revista *Teatrul*, nr. 2, nr. 3 și nr. 4 din 1968, trad. F. Tornea.

Scanned with CamScanner

rînd mărturia a ceea ce a vrut Brecht să fie teatrul său. Dar *Micul organon* poate fi considerat mai mult decît transestetica lui Brecht. El conține, în unele puncte, o abordare mai largă a teatrului, nu numai din unghiul mecanismului creator, al creației ca atare, o abordare mai largă a diferitelor probleme legale de arta spectacolului, a unor noi misiuni pe care trebuie să le aibă teatrul, operele cele mai valoroase ale lui Brecht nereușind să acopere totuși întreaga perspectivă teoretică deschisă aici. Pe de altă parte, *Micul organon* este o teorie infraestetică întrucît se află, în principal, legată de opera lui Brecht, mai exact, de scopurile teatrului său și de metoda specifică de creație, iar acolo unde nu este legată direct constatăm — de data aceasta — o deplasare a „poeticii explicite" spre infidelitatea, dezinformarea și speculația creatoare, elemente care fac din transestetica sa un „organon" atît de aparte. Dealtfel orice transestetică autentică își propune să fie infidelă, să stîrnească suspiciuni, să declanșeze întrebări, să fie absconsă, să aibă caracterul viu al operei înseși, să nege acum ceea ce a clarificat mai înainte, să învăluie atitudinea estetică, să nu dea verdicte, să aibă suflul dialecticii lucrurilor. Așa sînt transesteticile lui Platon, Cehov, Ibsen, Gorki, Brecht. Un studiu asupra *dialogurilor* lui Platon sau asupra *Corespondenței* lui Gorki, bunăoară, ne poate dovedi acest aspect contradictoriu, învăluit, infidel al transesteticii lor. Nemaivorbind de exemplul lui Racine sau Caragiale, care au fost, credem, dovezi vii în acest sens ! E timpul să arătăm acum că multe din raționamentele lui Brecht din *Micul organon* sînt asemănătoare celor platoniene. Astfel, Brecht scrie :

> Făcînd din *critică,* adică din marea *metodă a productivității,* un act de plăcere, teatrul nu are, în domeniul moralei, nici o obligație, în schimb are multe posibilități. Societatea poate astfel să savureze chiar asocialul, dacă acesta se înfățișează cu forță vitală și cu măreție...

Scrie aceasta cel care a gîndit și a realizat o nouă formă de reprezentare a lumii, îmbinată cu o nouă și clară ori-

Scanned with CamScanner

entare etică ! Desigur, contradicția este doar aparentă. Ne amintim că spre sfîrșitul *Banchetului* Platon șochează morala obișnuită înălțind la ordinul frumuseții însuși *scandalul infidelității* ca expresie a supremei fidelități ! Ceea ce îl face pe C. Noica să spună despre cunoaștere că este infidelitatea însăși : rațiunea a fost atît de infidelă sieși încît, atunci cînd s-a maturizat, a devenit rațiune dialectică !

Orice transestetică autentică, așadar, caută să formeze dezinformînd, să atingă miezul lucrurilor printr-o serie nesfîrșită de infidelități. Metoda este cea a interogației. Ajungînd să se pună pe ei înșiși sub semnul întrebării, marii creatori sînt mai aproape de cunoașterea dialectică. Căci opera lor este deschisă. Ei afirmă punînd totul sub semnul întrebării, negînd. O negație creatoare, fidelă deci rațiunii, logicii lucrurilor. Opera, ca și viața, nu este definitivă. Ea nu dă răspunsuri absolute, căci este în permanentă mișcare. Ea răspunde întrebînd. Acesta este mijlocul tulburător al creației. Așa este Bertolt Brecht prin al său *Galeleo Galelei*. Așa sînt dialogurile lui Platon sau piesele lui Shakespeare care „sfîrșesc" prin a deschide noi perspective, noi acțiuni, noi întrebări. Marile opere sînt astfel datorită inoculării, materializării în infraestetica lor, în mecanismul creației, a caracterului „infidelist" al transesteticii autorilor respectivi. Cînd infraestetica este teoretizată, mai exact, transestetizată, ca în cazul lui Caragiale, Cehov sau Brecht, acest fapt iese și mai mult în evidență. Rațiune care ne-a și făcut, desigur, să apropiem aici concepția lui Brecht despre teatru și lume, și, în general, concepția a ceea ce a fost numit teatru nonaristotelic, de aceea a lui Aristotel ! Vom vedea că între ele nu există o prăpastie, că nu sînt antitetice, ci, dimpotrivă, că se întîlnesc în punctele fundamentale.

În perspectivă, toate operele dramatice valoroase, inclusiv cele antice, sînt nonaristotelice, adică modalitatea de receptare este oferită de *Verfremdungseffekt*, orice operă mare cerînd atitudine critică din partea contemplatorului. Or, aceasta, așa cum afirmă și Brecht, nu elimină emoția din artă, ci, dimpotrivă, rafinează modalitatea de producere a ei.

Scanned with CamScanner

Teatrul așa-zis „aristotelic" este un teatru de proastă calitate, aparținînd unor proști continuatori și nu aparținînd lui Aristotel. Aristotel, teatrul antic și drama valoroasă de pînă la Brecht, trebuie spălate de aristotelism. Situația este similară fenomenului biblic. Biblia nu are aproape nimic comun în esența sa cu dogmele bisericii, cu „sfinții părinți" care au continuat-o și au vulgarizat-o în diferite contexte istorice.

Nu de la Brecht începe teatrul nonaristotelic, ci de la Aristotel însuși, acesta bazîndu-se fie pe transesteticile, majoritatea pierdute, ale dramaturgilor antici, fie teoretizînd în *Poetica* sa concepțiile infraestetice implicate în nenumărate piese de seamă. Brecht însuși arată că *Verfremdungseffekt*-ul a existat frecvent în istorie (dramaturgia chineză, alte epoci îndepărtate, Joyce, Cézanne). Exact ceea ce demonstrase și Eisenstein atunci cînd arătase existența montajului cinematografic, așa cum îl înțelegea el, în proza lui Leonardo da Vinci și teatrul lui Griboedov. Elemente de analiză obiectivă și critică obținute prin epicizarea unor evenimente, prin prezentarea unor fapte obișnuite ca ceva neobișnuit, transpunerea de realități diferite, contemporane, în planul alegoriei și al simbolului, întîlnim de-a lungul istoriei teatrului, cu momentele antic, teatrul profan, commedia dell'arte, teatrul clasic, teatrul shakespearian, neoclasicismul german.

Teatrul, ca fenomen artistic, nu poate ieși din sfera *emoției artistice*, în special cu accente dramatice, oricît de mult l-am raționaliza. Arta teatrului este ea însăși — profundă, autentică, esențială — numai de-a lungul drumului de interferență dintre concret și abstract, „drumul" artei în genere. O operă dramatică ca să fie valoroasă trebuie să răspundă acestui deziderat. Altfel se cade în alte forme ale conștiinței sociale.

Problema care se pune în cazul acesta este, așadar, următoarea : din puncte de plecare diferite (infra- sau transestetice) se tinde spre același lucru (scop, efect), spre dramatic, ca spre esența teatrului. Punctul de plecare rațional, adică dinspre elementul rațional către cel emoțional, nu este superior, cum s-ar putea crede, celui care pleacă de la transpunerea mimetică a realității spre a

Scanned with CamScanner

se obține efectul emoțional. Căci a nu-l obține înseamnă a anula orice atitudine transestetică, înseamnă a nu vorbi de artă, ci de rațiune și respectiv de fotocopiere, de transpunerea mecanică a realității.

Nu sîntem prin urmare pentru ierarhizarea unei modalități față de alta, ar fi să nu înțelegem natura creației ! Nu sîntem întrucît luciditatea spectatorului este tot atît de vie și de solicitată, deopotrivă, la un spectacol de Brecht cît și la unul de Ibsen, Cehov, Gorki. Să nu mai vorbim de un spectacol după o piesă de Shakespeare sau una antică, unde raportul receptării crește în complexitate. La un spectacol shakespearian, cum am văzut, participarea trebuie să fie atît de colorată, de diversă, de vie încît acest unic caz poate fi numit *efect de distanțare dialectică* (alternînd deci afectul cu intelectul, implicarea cu distanțarea).

Mergînd și mai departe, chestiunea se pune astfel : de ce natură este acel *Weltanschauung* transestetic și care este modalitatea *fiecărui autor în parte*, felul *cum* fiecare creator ajunge să „dramaturgizeze" receptarea emoției. Căci *distanțarea* este, în ultimă instanță, nici mai mult nici mai puțin decît o convenție dramatică. Odată ajunsă mijloc creator, ea se integrează emoției artistice. Și devine astfel mijloc de rafinare și participare elevată, „distanțare" tot atît de elevată pe cît era *corul* antic sau *nebunul* lui Shakespeare. Fiecare epocă are mijloacele sale de distanțare. Schimbarea unui mijloc cu altul nu este întîmplătoare, ea este cerută de anumite necesități obiective. De aceea (vezi studiul despre Shakespeare) trebuie să distingem între o convenție oarecare și convenția necesară !... *Inovarea* artistică răspunde deci în planul formei diferitelor epoci istorice. Formele unui fenomen sînt *cum*-urile esenței lui. Aceeași esență este căutată în alte moduri în epoci diferite.

Din cele arătate reiese că nu există teatru valoros care să fie catalogat în aristotelic sau nonaristotelic. Această nomenclatură ține mai degrabă de neputința de a explica esența unui fenomen care se arată sub nenumărate chipuri vii. *Shakespeare a fost astfel în spiritul aristotelic al anticilor, iar Brecht în acela nonaristotelic al lui Shakespeare.* Acest lucru este important și trebuie să dea de

Scanned with CamScanner

gîndit şi nu transformarea genurilor, de exemplu, fapt uşor de explicat, care ţine de istoriografia literară, respectiv teatrală, şi nu de ceea ce s-ar putea numi deprinderea de a gîndi în mod critic şi estetic asupra fenomenului artistic.

Iată deci în ce sens vedem noi pus semnul egalităţii între teatrul aristotelic şi cel nonaristotelic. Desigur, vom căuta să intrăm şi în alte amănunte asupra acestor chestiuni, deşi mi se par fără echivoc. Însă o vom face în măsura în care o impune obiectul cercetării noastre şi o cere scopul ei. Pe noi ne interesează să explicăm transestetic felul comportamentului teatral, să-l înţelegem pe Brecht nu printr-o simplă etichetă, ci prin mecanismul creaţiei autentice din care nici el nu poate ieşi. În acest sens ne vedem mai aproape de situaţia celor dintîi gînditori, care încercau consideraţii asupra naturii operelor şi a rostului lor social, decît de doctrinele estetice depărtate de opere !

Vom căuta să vorbim acum

a) Despre *einfühlung*-ul aristotelic : dacă el se atinge cu cel brechtian.

b) Despre iluzia distanţării : dacă efectul de distanţare *(Verfremdungseffekt)* brechtian nu este un *catharsis*, un efect de purificare modern.

c) Despre atitudinea transestetică : dacă *Weltanschauung*-ul antic (văzut în creaţia lui Platon, Socrate, poeţii tragici etc.) nu poate fi luat în sensul transesteticii brechtiene, potrivindu-i-se termenul modern de nonaristotelic.

Se înţelege că vom răspunde afirmativ la aceste probleme, cît şi la cele care derivă din ele. Şi faptul poate fi uşor de arătat dacă vom încerca să dovedim legătura intimă care există între „emoţia" antică şi „efectul de distanţare" modern. Istorismul ne va veni în ajutor, căci, aşa cum am spus, trebuie să ţinem seama că un anumit mijloc artistic nu poate apărea decît într-un anumit context istoric şi numai în acela, dar, datorită naturii operei de artă, el este acelaşi, deşi percepţia se schimbă. Fenomenul este paradoxal. Procedeele lui Sofocle, Shakespeare,

Scanned with CamScanner

Brecht sînt total diferite. Pentru că infraesteticile şi respectiv transesteticile lor sînt total diferite. Pentru că epocile sînt complet altele. Şi totuşi scopul urmărit este acelaşi, perspectiva istorică pare să dispară în faţa efectului artistic, a plăcerii superioare, a instrucţiei generalumane.

Dar nu Brecht însuşi ne dă oare cheia unei astfel de interpretări cînd îşi numeşte lucrarea *Micul organon*, care derivă adică din *Organon*-ul aristotelic, care îl „repetă" pe altă treaptă a scării istorice ? *(Organon-ul pentru teatru* al lui Aristotel fiind, desigur, *Poetica* sa.) Şi oare infraestetica teoretizată a lui Brecht nu poate fi comparată cu cea antică, cu concepţia despre teatru a anticilor ? Fără îndoială, Brecht ar considera că o analiză comparativă între cele două viziuni despre creaţie ar fi imposibilă. De fapt, dintru început, el afirmă, contrar lui McLuhan, că

> ...pasiunea celor vechi pentru meşteşugul vorbei, justificată de împrejurări politice şi sociale, este fără analogie în societăţile moderne.

Deşi sîntem departe încă de „Galaxia Gutenberg", totuşi „gramatica sonoră" era în antichitate, ca şi în *commedia dell'arte*, strîns legată de „gramatica scrisă". Să nu fi bănuit oare Brecht că, în acest sens, între opera sa şi orice operă reprezentativă din alte vremuri analogiile sînt aproape perfecte ?!

Astfel, forţînd nota, dar păstrîndu-ne în cadrul infraesteticilor pe care le comparăm aici, invocaţiile antice, de felul „Cîntă Zeiţă mînia ce-aprinse pe-Ahil Peleianul", nu au alt înţeles profund decît acela pe care îl are o formulare de tipul : „În această seară, domnul Bertolt Brecht vă va povesti..." (Am citat mai sus din Homer, ştiut fiind că această operă scrisă, care ne-a rămas, a fost recitată de către rapsod, ea circulînd, la începuturi, ca operă orală). Evident că — la prima vedere — analogia pare forţată : ceea ce la vechiul rapsod, respectiv invocaţia, era resimţit ca ceva izvorît din convingere divină, în *tradiţia epică* a veacurilor următoare a devenit tot mai mult o simplă figură de stil, poate un banal loc comun. Dar oare

Scanned with CamScanner

Brecht nu pare a-i restitui sensul inițial ? *Invocarea* propriei persoane nu are efectul demiurgiei ? După cum tot atît de bine putem afirma că invocația specifică operelor antice este o convenție artistică necesară, un mijloc conștient, deci de distanțare, care furnizează *urme* infraestetice prețioase despre *Weltanschauung*-ul autorilor respectivi. Astfel, putem recunoaște un element de distanțare — efect nonaristotelic — la începutul *Teogoniei* lui Hesiod, unde acesta explică, adresîndu-se direct spiritului, înțelegerii, și nu emoției, într-o perfectă distanțare față de obiectul exprimat, cum i-au grăit „fiicele gureșe ale slăvitului Zeus". I-au întins un ram în chip de toiag, „pe urmă au suflat peste mine darul cîntării ca să slăvesc cîte au fost și vor mai fi, cu porunca să preamăresc neamul fără de moarte al Fericiților și înaintea tuturor, pe ele, la începutul și la sfîrșitul cîntărilor mele". Un cititor modern receptează această invocație (e multă „literatură" în acest fragment) cu uluire, ca pe un fapt parabolic, în convenție parodică, scris de Hesiod în atitudine critică, lucidă, realistă.

Pe de altă parte, nu-i mai puțin adevărat că și distanțarea făcută în felul lui Brecht, ca invocație a propriei persoane pentru a solicita atenția spectatorului, este un mod modern, dar în spirit profund aristotelic, de a *provoca* o participare emoțională, de a te introduce într-un univers de înaltă distincție sentimentală : e ceea ce se cheamă *einfühlung*, în sensul *emoției* tradiționale. Dar, nota bene, *emoția* antică nu trebuie înțeleasă decît într-un sens profund, de *purificare spirituală*, divină, și nu de halou al simțurilor, de încărcătură materială. *Emoția* anticului, felul cum crea și recepta el arta, ni se pare ca un fel de *Verfremdungseffekt*, evident, asta pentru un contemplator modern mai mult, și mai puțin pentru el însuși sau pentru contemporanii săi, unde ea, dat fiind nivelul scăzut al dezvoltării sociale și al cunoașterii, îmbrăca forma revelației divine.

Iată deci cum, din punct de vedere transestetic, o afirmație ca : *einfühlung*-ul antic are valoarea *Verfremdungseffekt*-ului modern, ajunge să aibă acoperire reală. Acest adevăr ne duce de fapt la problema esențială : la viața formelor, la ceea ce înseamnă felul artistic de co-

Scanned with CamScanner

municare a unui conținut. Fiecare epocă, e vorba de opera de artă, bineînțeles, își are propriul ei *efect de distanțare*, numai că Brecht l-a conștientizat : acest fapt este propriu timpului nostru, datorat, în ultimă instanță, filosofiei marxiste. Conținutul unei opere este aproape nul, plat, fără viața formei, el ne cucerește prin felul particular și individual al comunicării și nu prin el însuși. Propriu-zis noi primim conținut, dar receptarea este de ordinul emoției formale. Cunoașterea prin artă, chiar și-n cazul operelor așa-zise filosofice, cum sînt *dialogurile* lui Platon, bunăoară, este o cunoaștere emoțională. Arta se *recunoaște*, nu se cunoaște. Opera cu adevărat mare o recunoaștem după felul ei formal de a fi, adică după felul în care ea ne aduce aminte de esența nedefinită a unui gen, în timp ce ea, desigur, își păstrează viața ei particulară, unică, de neconfundat. Cu adevărat opera are un conținut, cînd autorul ei a găsit modalitatea de a-l comunica. Or, a comunica ceva din punct de vedere artistic, înseamnă a-l putea face să fie recunoscut. Dar nu oricum, nu prin repetare, căci astfel conținutul își pierde orice efect, ci prin elemente inedite, înnoitoare, revoluționare. Arta realistă face orice conținut recognoscibil tocmai prin importanța pe care o dă formei de exprimare a conținutului respectiv. De aceea conținutul însuși pare nou, inedit, deși „temele" sînt eterne. Nevoia de a exprima conținuturi diferite schimbă direcția receptării. Un *Filoctet* modern are o altă formă. Căci ființa umană capătă noi nuanțe în fiecare epocă a omenirii. Esența omului este suma șirului acestor nuanțe. Esența teatrului, *mutatis mutandis*, este însumarea formelor sale de-a lungul istoriei. Și Eschil, și Seneca, și Shakespeare, și Gogol, și Brecht sînt tot atîtea forme ale aceleiași esențe nedefinite, adică în continuă definire.

Dar să pătrundem mai adînc și să vedem care este natura teatrului. A vorbi, conform lui Brecht, despre sfera și funcția teatrului înseamnă a ancora în imperiul hedonicului. Căci Brecht tratează teatrul ca pe un *așezămînt de divertisment*. A vorbi așadar despre natura teatrului înseamnă a vorbi despre natura divertismentului. Că teatrul nonaristotelic, preconizat de Brecht, este pro-

Scanned with CamScanner

fund aristotelic se va vedea din înțelegerea conceptului de divertisment. În transestetica lui Brecht ca și în poetica lui Aristotel a înțelege natura teatrului înseamnă a înțelege scopul lui. Teatrul este tot una cu scopul lui. Iar scopul lui, cînd avem în vedere arta adevărată, în ciuda atîtor teorii rigide și alambicate, care de dragul speculațiilor estetice uită esențialul, este unul foarte clar : delectația. A nu mai îngădui teatrului să aibă un asemenea scop, a-i interzice să fie „gratuit" înseamnă a-l denatura, a-l abate din albia sa. Toate celelalte funcții ale teatrului, ale artei în general, funcția morală, politică, filosofică etc. țin de această funcție recreativă, de componenta „superfluă" a teatrului. Este funcția care îl sperie atîta pe Platon și care l-a făcut să excludă arta din *Republica* sa. Dar și pe Rousseau. Nu însă pe Aristotel și nici pe Brecht. Dimpotrivă. Dar să-i dăm cuvîntul lui Brecht însuși :

> *Teatrul* constă în actul prin care se încheagă imagini vii din întîmplări transmise ori născocite, ce se petrec între oameni, și aceasta anume în vederea unei destinderi.
>
> ...funcția recreativă : este cea mai nobilă funcție ce am aflat-o *teatrului*.
>
> ...îndeletnicirea teatrului... e de a face agreabilă substanța morală, și anume agreabilă pentru simțuri... Teatrului trebuie cu alte cuvinte să i se îngăduie a rămîne ceva cu totul superfluu.
>
> Așa, nici rolul pe care, după Aristot, cei vechi îl atribuie tragediei nu poate fi socotit nici superior, nici inferior unuia menit să-i distreze pe oameni... Iar acel catharsis aristotelian, purificarea prin teamă și compasiune, ori de teamă și compasiune, este o purgare inițiată nu numai pe o cale distractivă, ci, propriu-zis, tocmai cu scopul distracției.

Să nu inventăm, așadar, teatrului funcții în afara naturii lui, care trebuie să fie conformă scopului său, acela de

Scanned with CamScanner

a-i distra pe oameni. Da, dar nu oricum. Căci există distracții și distracții. Brecht dă divertismentului o menire nemaiîntîlnită, asemănătoare rostului atribuit de Aristotel tragediei antice. Nu delectația ieftină, kitschul, ci delectația complexă, instructivă, rafinată. Teatrul ca divertisment, adică teatrul ca plăcere estetică superioară.

> Există delectații simple și complexe. Cu cele din urmă ne întîlnim în dramaturgia mare unde ele sînt mai rafinate, mai bogate în relații, mai contradictorii, mai pline de consecințe.

Nu există deci o delectație autentică în afara dramaticului, a structurilor complexe. Căci atunci ar fi imposibil *efectul de distanțare*. Dramaturgia mare a conținut întotdeauna *distanțarea*, înțeleasă aici ca o delectare dramatică, dar plină de distincție. (Este interesant de văzut deosebirea pe care o face R. Barthes, vorbind de teatrul lui Brecht, între vulgaritate și distincția dramaturgiei sale). Nici n-ar fi posibilă distanțarea, adică purificarea, în afara unei delectări rafinate, plină adică de consecințe. Adevărata delectație este cathartică, avînd deci vocația să clarifice și să ordoneze tulburele nostru vălmășag pasional, să înalțe afectul la treapta unui echilibru superior. Pe de o parte, delectația este asemenea acelui *Interesselosigkeit* kantian, care vede adică arta desprinsă de orice interes practic, așa-zisa „gratuitate" estetică a ei, iar, pe de altă parte, are caracter de distanțare, implică atitudinea critică a contemplatorului. Căci Brecht se întreabă :

> Care ar fi atitudinea creatoare în fața naturii și în fața societății, pe care noi, odrasle ale epocii științifice, ar fi s-o adoptăm în mod delectabil în teatrul nostru ?

Răspunsul este unul singur : *Atitudinea critică*. Numai astfel plăcerea resimțită de noi în teatru o poate egala pe cea a anticilor. Atitudinea critică mijlocită prin tea-

Scanned with CamScanner

tru este distincția specifică propriei noastre epoci. Și totuși delectarea pe care ți-o dă un dialog ca *Lysis*, de exemplu, nu poate fi egalată de nici un „mic organon" modern ! De ce ? De ce plăcerea oferită de operele antice este mai mare sau în cel mai fericit caz egală cu plăcerea dată de operele contemporane ? Pentru că, în primul caz, plăcerea rezultă din *einfühlung*, iar în al doilea caz, din atitudinea critică dată de *Verfremdungseffekt*, adică din *cunoașterea emoțională* și respectiv *cunoașterea rațională*. Și oare nu cunoașterea emoțională, așa cum este conținută în *dialogul* amintit, este mai aproape de esența artei decît cunoașterea rațională ?! Specificul artei îl dă primul tip de cunoaștere, care este propriu operelor antice. Dar și marile opere ulterioare răspund afirmativ la această întrebare. Însăși opera lui Brecht e o dovadă, dat fiind că în dramaturgia sa atitudinea critică față de societate este — și asta, paradoxal, tocmai prin mijlocirea efectului de distanțare — încorporată creator, ca element component în producerea emoțiilor artistice, emoții de o profundă distincție, întîlnite numai în marea dramaturgie. Dar chiar și pe limba transesteticii sale, Brecht mărturisește, cu gîndul, aproape nostalgic, la *acele povești*, că se simte mai legat de felul anticilor de a construi dramatic, împărtășind însăși concepția lui Aristotel despre fabulă :

> Teatrele noastre nu mai au de loc aptitudinea sau cheful de a relata cu claritate acele povești, nici măcar acelea nu prea vechi ale marelui Shakespeare — cu alte cuvinte a face credibilă înlănțuirea întîmplărilor. Și, cînd te gîndești, fabula este, după Aristotel — și în privința asta gîndim deopotrivă — sufletul dramei.

Brecht face o analiză critică a epocii contemporane. El e nemulțumit de dezorientarea artei, de atitudinea deficitară în fața realității. Lumea s-a schimbat și totuși

> Oamenii de azi stau față cu propriile lor acțiuni, precum în fața imprevizibilelor catastrofe naturale din vechile timpuri.

Scanned with CamScanner

Care este cauza, știut fiind că noi — și pentru Brecht este limpede — „sîntem situați în raport cu obiectul imaginilor, altfel decît erau cei dinaintea noastră“ ? Faptul că spiritul noilor științe, acționînd haotic, neglijînd societatea, nu este același pentru toți, cîștigul ce-l putem avea de la el fiind în diferite raporturi pentru fiecare ?

> Deși noile științe au făcut posibilă o transformare atît de colosală și mai cu seamă fac posibilă transformabilitatea lumii ambiante, nu se poate spune totuși că spiritul lor ne-ar umple în chip determinant pe toți... Noul fel de a privi natura nu se îndreaptă și asupra societății.

În această lume nouă arta și știința trebuie să stea în slujba oamenilor. Noul fel de a privi natura trebuie să se îndrepte și asupra societății. Aici rolul științei și al artei se poate manifesta deplin, fiecare contribuind în felul ei specific la ușurarea vieții omenești :

> Iată însă că știința și arta se întîlnesc în faptul că rostul amîndorura este ușurarea vieții oamenilor, una fiind preocupată de subzistența lor, cealaltă de delectația lor.

Ca și știința, teatrul trebuie să aibă, așadar, o finalitate practică, să ușureze viața oamenilor pe calea delectării. Or, aceasta nu-i posibil fără implicarea lui în realitate, în noile raporturi sociale, în viața și mai ales munca oamenilor. Problema care se pune este cum să faci din productivitate izvor de plăcere estetică, cum să faci din critică, din marea metodă a productivității, un act de „gratuitate“ artistică ?

> Un teatru care face din *productivitate* izvor principal al delectației trebuie să facă din ea și tema lui, și aceasta cu o ardoare cu totul particulară... Teatrul trebuie să se angajeze în realitate pentru a putea și a i se îngădui să înfățișeze imagini eficiente ale realității.

Scanned with CamScanner

Dar oare nu aceasta a fost problema artei dintotdeauna, a teatrului în special ? Cu diferența că ea se pune acuma tranșant, conștient, căpătînd valoare de necesitate stringentă în condițiile noilor raporturi dintre om și natură, om și om, om și știință etc. După părerea noastră problema are și o altă față, mult mai subtilă. Chestiunea se pune nu atît în a reuși să faci din productivitate izvor al plăcerii, ci în a-l face pe spectatorul modern (ca om nou) să înțeleagă *noul* fel de distracție. Opera lui Brecht nu a reușit aceasta. Teatrul lui a rămas tot la nivelul de percepție a marilor dramaturgii, care au pus probleme tot la fel de dificile, dacă nu și mai dificile, în fața publicului spectator din epocile respective. Marea dramaturgie a înfățișat întotdeauna „imagini eficiente ale realității", chiar dacă i s-a „îngăduit" aceasta sau nu. După părerea noastră, contrar lui Brecht, noului spectator nu-i va veni greu să înțeleagă de-a dreptul felul nou de distracție dacă teatrul va fi al timpului său, dacă autorul, așa cum au făcut-o întotdeauna marii artiști, va reuși să „comunice" ceea ce este esențial în epoca pe care o trăiește.

Neînțelegerea acestei simple probleme, pe care un Aristotel a înțeles-o la timpul lui, a făcut ca termenul de *aristotelic* să fie folosit peiorativ de critica secolului nostru, pentru a desemna ciudata stare de istovire a multor spectacole, la care se referă și Brecht, în momentul începerii tentativei sale de revitalizare a teatrului. Confuzia făcută și neobservată duce la ideea istoriografică a vestitei delimitări, aristotelic-nonaristotelic, „normele" confundîndu-se astfel cu esența (și teatrul lui Brecht ca și teatrul antic sînt stăpînite de norme complet diferite, dar esența lor este aceeași, adică natura și rostul teatrului !).

Dealtfel Brecht se contrazice în mai multe privințe. De pildă, el vorbește de *senzațiile produse pe vechea cale* (cea magică), dar se referă la un corp de relații de tip vechi, al unei clase imburghezite care are tot interesul să tăinuiască ceva („dacă privirea științifică s-ar îndrepta asupra acțiunilor ei, ar însemna sfîrșitul domina-

Scanned with CamScanner

ţiei sale"). La *punctul 33* el ne oferă sec o critică a teatrului tradiţional, făcînd abstracţie de istoricism.

> Teatrul, aşa cum ne e dat să-l ştim, nu arată structura societăţii ca una supusă vreunei înrîuriri din partea societăţii.

Dar mai departe ? Brecht însuşi se contrazice atunci cînd îi *critică* pe „zei" şi, catastrofa" din punctul lui (actual) de vedere, deci ca unul ce nu a fost contemporan cu Sofocle sau Shakespeare ; pentru aceştia *felul* cum îi trata pe „zei" sau momentul „catastrofei" era unul *critic* ! Exista prin urmare „înrîurirea din partea societăţii", dar o înrîurire pe măsura societăţii, a structurii ei într-o epocă sau alta, aşa cum au reflectat-o unii mari autori în operele lor. Brecht pare să fi uitat aici legătura ce-a făcut-o între celelalte puncte în mod profund şi ştiinţific. El spune acum, provocîndu-ne surpriza unui nou Voltaire :

> Ştim că barbarii au o artă. Să facem noi o alta !

Noi ? Adică lumea civilizată ? Şi care este această „o altă artă" ?

> Avem nevoie de un teatru care să ne înlesnească nu doar senzaţii, idei şi impulsuri, îngăduite de cîmpul relaţiilor umane ale epocii istorice în care au loc acţiunile, ci de unul care să le folosească şi să iste gînduri şi sentimente cu un rol activ în transformarea însăşi a acestui cîmp.

Este tocmai ceea ce a făcut în esenţa sa marea dramaturgie, în chipul meşteşugit pe care îl cerea epoca respectivă ! Aici însă Brecht îşi „justifică" metoda proprie de creaţie, făcînd din această urmă transestetică o profesiune de credinţă. Brecht ar fi vrut să facă „o altă artă", dar n-a reuşit decît parţial. El n-a făcut „un nou teatru", ci a *adaptat* teatrul tradiţional la nevoile epocii contemporane. A păstrat toate procedeele clasice, dar le-a adaptat la un nou conţinut, ceea ce a făcut aproape să nu le mai recunoaştem. De pildă, a păstrat procedeul „fabulei",

Scanned with CamScanner

dar a adaptat și uneori a înlocuit „povestea". Desigur, din afirmația de mai sus se subînțelege că Brecht nu respinge senzațiile și ideile care stau la baza marilor opere „aristotelice", nu respinge cîmpul relațiilor umane ale epocilor istorice în care aceste opere s-au născut (teatrul antic, de exemplu, avea un rol activ în transformarea cîmpului de relații umane ale orînduirii sclavagiste !), ci faptul că acum nu mai trebuie preluate așa cum sînt, cu acțiunile lor vechi, potrivite cu timpul lor și pentru societățile care le-au determinat, și că acum e nevoie de un teatru inspirat de alt conținut !

> Cîmpul relațiilor trebuie să poată fi marcat în relativitatea lui istorică... Noi dorim să lăsăm fiecărei epoci caracterul ei propriu și să păstrăm în noi caracterul ei efemer, așa fel încît și epoca noastră să poată fi recunoscută ca efemeră.

Dar și aceasta este o operație care în arta adevărată dobîndește ceva de-a dreptul etern, operație asemănătoare cu aceea care — prin desprinderea de particular — face ca alte epoci să fie aidoma — prin ceva pururi preexistent — cu epoca noastră ! Deși teoretic, generalizator, Brecht pledează pentru un nou teatru, transestetic el face un compromis, acela de a pune în acord ceea ce el a intenționat să facă, cu ceea ce deja a făcut, opera dramatică finisată. Raționamentele sale contradictorii sînt o consecință a acelei căutări dramatice care încearcă să găsească o nouă cale de producere a acelorași imagini vechi, dar, în același timp, cu un efect nou. De a converti, cu alte cuvinte, cunoașterea emoțională la cunoașterea rațională, desigur, cu mijloace specifice teatrului.

Teatrul lui Brecht este unul esențialmente de *adaptare.* Ideea de adaptare facilitează ideea efectului de distanțare și, deci, noua comunicare dintre scenă și sală. „Mediul", care pentru spectatorul lui Ibsen, de pildă, era ca o „rupere de deprindere", este înlocuit aici cu „socie-tatea". Desigur, aceasta în scopul unei noi distanțări. Întotdeauna teatrul a reflectat structura societății, dar prin diferite procedee (efecte de distanțare) care au făcut-o în ochii spectatorilor mai mult sau mai puțin recognos-

Scanned with CamScanner

cibilă. Istoria teatrului, a artei în general, este *istoria efectelor lui de distanțare*, adică a acelor procedee care fac să *recunoaștem* o operă, să ne amintim de imaginile esențiale ale unui gen, și, în același timp, să o percepem ca nouă, ca ruptă de orice tradiție, ca operă unică, de neconfundat. Teatrul ca mișcare, dialectic, cum l-am înțeles noi, este un teatru care distanțează. Iată dealtfel ce spune Brecht despre *efectul V* (Verfremdungseffekt) :

> O imagine care distanțează este o imagine care lasă un obiect să fie recunoscut, dar care, în același timp, îl face să pară straniu. Teatrul antic și medieval își distanțau personajele cu măști umane și de animale, cel asiatic folosește și azi efecte V, muzicale și pantomimice.
>
> Vechile efecte V feresc reproducerea de orice intervenție a spectatorului, fac din ea ceva imutabil... Noile distanțări n-ar urma decît doar să răpească întîmplărilor socialmente influențabile pecetea familiarului care le apără azi de vreo intervenție.

Cît de departe este Brecht, în cele afirmate în acest ultim raționament, de ideea teatrului de stradă, a teatrului diurn ! Și *efectul V* brechtian „ferește reproducerea de orice intervenție a spectatorului", numai că o ferește în numele altor scopuri sociale ! Deci printr-o „metodă nouă". Una mai rafinată, dar cu același efect. Teatrul brechtian este și rămîne un *teatru al extraordinarului*. Căci aici duce actul de smulgere a „pecetei familiarului" proprii întîmplărilor vieții sociale. Chestiunea devine și mai complicată cînd ne gîndim la spectatorii cărora vrea să li se adreseze Brecht prin teatrul său : este ca și cum vrînd să vorbești direct muncitorilor, vieții lor de zi cu zi, ajungi, fără să știi, să le vorbești aristocraților, rațiunii rafinate capabilă să înțeleagă esența ascunsă sub aparență (Brecht a intenționat să se adreseze muncitorilor, dar teatrul său n-a fost perceput la adevărata sa valoare decît de burghezie, adică, cum a observat R. Barthes, de către clasa criticată aspru în piesele sale !). Eroii simpli devin astfel eroi aleși (din familia atrizilor !!!).

Scanned with CamScanner

Numai teatrul diurn poate fi deocamdată teatrul muncitorilor, fiindcă percepția este ordinul deprinderilor cotidiene : recunoașterea obișnuințelor. „Eu recunosc numai ceea ce este o obișnuință a mea". De aceea, teatrul caută azi să se apropie de aceste obișnuințe, să le includă ca pe niște (proprii) *convenții necesare.* Obișnuințele cotidiene sînt ca un zid de neinfluențat. Așa că neobișnuitul nu poate fi pur. A dovedit-o Shakespeare, care a introdus în piesele sale scene din viața diurnă, ceea ce a făcut în mare măsură gloria teatrului său dialectic ! Astfel de scene pun și mai mult în evidență senzaționalul, neobișnuitul, imaginile care produc *uimirea* spectatorului. Teatrul nonaristotelic al lui Brecht nu face excepție de la aceste precepte clasice, aristotelice. Teoria sa transestetică o dovedește :

> Această privire (care duce de la uimire — în observarea unui lucru obișnuit — la legități) pe cît de dificilă pe atît de creatoare, este chemat teatrul s-o provoace cu imaginile lui despre societatea omenească. El caută să determine publicul a se uimi și aceasta cu ajutorul unei *tehnici a îndepărtării de ceea ce ne e familiar.*

Aceasta a căutat s-o obțină teatrul tradițional, arta dintotdeauna. Numai că acum metoda este nouă, a unui conținut nou, a unei științe noi : dialectica materialistă. Și tocmai de aceea mai „neobișnuită", mai ieșită din comunul relațiilor omenești, din felul comod de a trăi și gîndi ; este o metodă vie, „obositoare", care te ține mereu atent, concentrat, „care tratează stările sociale ca pe niște *procese* și le urmărește în natura lor *contradictorie*", și, deci, al cărei rezultat este mai greu, infinit mai greu de perceput !

Optimismul lui Brecht referitor la metoda dialectică, plăcerea asimilării ei, l-a dus la crearea unui mare teatru al timpului nostru, dar și la crearea unei utopii în ceea ce privește utilitatea lui. Omul lui Brecht este un om al conceptului de *transformare,* un om văzut în ceea ce el trebuie să devină. *Ideea* lui Brecht — reprezentată prin „noi toți", oamenii concreți — se opune acestui tip de

Scanned with CamScanner

om („de aceea teatrul trebuie să distanțeze ceea ce arată"), or, această opoziție se face în detrimentul concretului, care este mijlocitorul înțelegerii artistice (mai cu seamă cînd e vorba de spectatorul obișnuit). Astfel distanțarea teoretică se întoarce împotriva ei înșăși atunci cînd ea este aplicată, cînd devine metodă sensibilă! Și numai *mecanismul teatrului epic* putea să realizeze acest lucru paradoxal!

Metoda actorului, de exemplu, facilitează transmiterea de judecăți și emoții, dar (asemănarea cu „mijloacele formative", de care scrie Arnheim, este izbitoare) nu anulează *sfînta convenție,* care, în cazul lui Brecht, e creată prin „miracolul distanțării". „Distanțarea", deconvenționalizarea vechilor convenții, recodificarea lor, adică înlocuirea acestora — prin adaptare sau prin „detrucare" — cu altele noi, mai rafinate, a devenit în teatrul de azi, mai exact, în spectacolul modern, o *convenție de lucru,* o metodă mărturisită pe care publicul avizat a încorporat-o percepției sale și al cărei șoc aproape că nu mai există. La fel cum spectatorul capitalist a încorporat teatrul marxist al lui Brecht ca pe ceva ce-i aparține, ca fiind singurul ce se crede capabil să-l perceapă în întregime. Capitalistul se recunoaște în spectacolul brechtian și tocmai de aceea se distanțează de el, se folosește de metodele lui spre a-l anihila, spre a-l privi cu îngăduință. Spectacolul lui Brecht nu se adresează proletariatului, așa cum el a intenționat, ci capitalistului, adică celui împotriva căruia trebuia să fie declanșat întregul proces demascator! Care să fie cauza acestei contradicții? De ce spectatorii burghezi parizieni, de pildă, cu ocazia turneului lui „Berliner Ensemble" la Paris, au aplaudat frenetic la spectacolele cu piesele antiburgheze brechtiene? Oricît am căuta să evităm un răspuns categoric, nu putem, credem, să evităm, ca buni marxiști ce sîntem, cel puțin o explicație, un prim răspuns ce se conturează de la sine: acela că metoda dialectică este „obositoare" pentru proletariat, în general, că el nu este pregătit îndeajuns, mai cu seamă în țările capitaliste, să perceapă în profunzime teatrul dialectic, că nu este inițiat în estetica modernă, că se identifică de obicei cu „fabula", el neștiind

Scanned with CamScanner

că delectația, avînd în vedere plăcerea în fața atîtor felurite imagini pe care i le pune la dispoziție marea dramaturgie, „nu a depins niciodată de asemănarea imaginii cu obiectul imaginii" !

Esențialul rămîne desigur acesta : de ce natură este sensul Ideii comunicate. Evident că această „natură" depinde și de felul în care ea e mijlocită, dar acest aspect constituie, în ultimă instanță, o problemă secundară, aparținînd fiecărui creator în parte, proprie fiecărui gen în parte ! Paradoxul teatrului lui Brecht se naște de aici : metoda sa a fost determinată de stabilirea lui „cui mă adresez". Și el a aplicat o metodă proletară, dar, nota bene, venită de la reprezentanții proletariatului, Marx, Engels, Lenin, neasimilată deci de întreg proletariatul. Ceea ce înseamnă că teatrul de tip brechtian este de mare viitor. În momentul însă cînd el a fost scris întîia oară, adică cînd Brecht și-a scris și apoi regizat piesele, marelui public i s-a părut străin, metoda folosită și convențiile erau atît de rafinate încît comunicarea nu s-a produs, spectatorul obișnuit nefiind pregătit pentru o astfel de delectație superioară. *Distanțarea*, de fapt, așa cum o întîlnim de-a lungul istoriei artei spectacolului, este un fel de păsărească pentru percepția obișnuită ! Noul *efect V*, folosit de Brecht, presupune un nou tip de spectator capabil să comunice în primul rînd cu actorul, cu omul care se distanțează de obiectul său, și abia apoi cu personajul. Problema este de a se dezvăța de un tip de participare și de a se deprinde cu noul tip de comunicare. Dar această problemă se pune deopotrivă, ba chiar cu mai mult aplomb, și pentru actor. *Efectul V* se obține prin actor, el este sufletul nu numai al reprezentării teatrale, ci și al noii comunicări.

> Totul e ca simțurile lui să nu fie fundamental pătrunse de cele ale personajului său, pentru ca nici cele ale publicului său să nu devină fundamental cele ale personajului !

Ce înseamnă — pentru a realiza aceasta — a fi un bun actor ? Ce altceva decît a fi un actor de excepție, un actor total, un om talentat, dublat, în primul rînd, de o

Scanned with CamScanner

puternică inteligență ! El trebuie să aibă o atît de mare disponibilitate, calități de magism și rafinament atît de înalte încît să se arate atît pe sine, cît și personajul său, în două sau mai multe posturi extrem de diferite. Trecerile de la o stare la alta sînt totul. El trebuie să „joace" acum cel puțin două personaje : pe sine și pe Celălalt. Desigur, mai greu este să se joace pe sine ! Un astfel de om trebuie să fie o personalitate. Cum poate deci un actor, dacă nu este foarte înzestrat, să fie — în fața atîtor oameni — el însuși, omul care este, nemistificat, stăpîn pe sine ? Sau, cum spune Brecht, să nu ajungă antipatic ?! Cine sînt acei aleși care, în fața, altor semeni, reușesc să se arate pe ei înșiși, fără să-și ascundă tot haloul de prejudecăți, de reacții cu care e definită structura lor sau pe care le-au „dobîndit" înainte de a păși pe scenă, pe stradă, acasă, în tramvai, în vreo discuție cu un coleg etc. ?

Iată în ce constă „primejdia" treatrului brechtian ! Teama actorului X de a nu fi antipatic, de „a fi el însuși" (nici Dumnezeu nu poate fi el însuși, spune Biblia), mărește iluzia imaginii scenice, o dedublează (vezi și *punctul 54).* Teatrul brechtian va ajunge să se lupte cu el însuși : ca mijloacele lui să nu-i devină scopuri ! Deci, piedici în transmiterea judecăților și emoțiilor ! Dacă nu chiar s-a și întîmplat așa ! (Ne gîndim la montările piesele lui Brecht la noi !) Tehnica brechtiană și-a găsit funcționalitatea perfectă numai la „Berliner Ensemble", în special în momentul cînd a fost condus de Brecht însuși.

După părerea noastră, publicul — în ceea ce privește esența lui intimă, diversitatea indivizilor („nici un om nu seamănă cu altul") — a fost lăsat întotdeauna în deplină libertate. Și credem că, dimpotrivă, teatrul, în frunte cu cel brechtian, stă în opoziție ascunsă, poate inconștientă, cu această realitate obiectivă. Fie că *trebuie* să-l lași în libertate, fie că trebuie să-l constrîngi la un tip sau altul de participare, sau la o lipsă de libertate — magică uitare de sine —, ajungem tot la o determinare care ține de natura intimă a artei, de mijloacele ei fictive, de ceea ce face din ea o valoare artistică și nu

Scanned with CamScanner

altceva ! Cînd e vorba de marea dramaturgie, distincția aristotelic-nonaristotelic e un non-sens. Lucrurile trebuie privite din punctul de vedere al concepției despre arta actorului, a aceluia care face legătura dintre opera dramatică și public. Și într-un caz și în celălalt, „comunicarea" actorului, atît cu opera cît și cu sala, este „deschisă". Jocul actorului „aristotelic" are la bază aceeași cunoaștere lucidă, vie, în orice moment, a piesei în întregul ei, ca și aceea a actorului „nonaristotelic", adică și în cazul lui (să ne gîndim la Gina Patrichi, de pildă, interpretînd-o pe Hedda Gabler) trebuie să se întrevadă ceea ce spune Brecht despre jocul actorului : „încă de la început și la mijloc el cunoaște sfîrșitul". Cînd spunem acestea avem în vedere, desigur, rezultatele remarcabile obținute de arta spectacolului modern. Un spectacol cu o piesă a teatrului antic nu diferă din acest punct de vedere, mai ales din acela al jocului actorului, de un spectacol cu o piesă contemporană. Dimpotrivă, am zice că arta spectacolului modern și-a dovedit strălucirea pe materia dramaturgiei clasice. O dovadă este chiar teatrul lui Brecht, teatru tipic de adaptare. Actorul, și într-un caz și în celălalt, are în față aproape aceleași tipuri de probleme. Cine a asistat la repetițiile unei piese de Shakespeare sau de Gogol, de Beckett sau de Brecht a putut constata acest adevăr. Am văzut actori totali în *Filoctet* și *Păsările*. Iar la repetițiile piesei *Trei gemeni venețieni*, actorii, transpuși în *personaje tipice* și în acțiunea *commediei dell'arte*, aveau o conștiință de joc nonaristotelic. Și aceasta se întrevedea, de la un capăt la celălalt al piesei, în spectacol ! Dar acest lucru se întîmpla, la vremea respectivă, chiar și în spectacolul antic, al *commediei dell'arte* sau în cel shakespearian. Infraestetica shakespeariană, bunăoară, conține indicații precise în acest sens, jocul actorului avînd printre altele și calitatea de a-l „distanța", în anumite momente ale piesei, pe spectator de spectacol. Nu există piesă a lui Shakespeare în care relația dintre actor și public să nu fie „întrevăzută", să nu se precizeze *efectele V*, care să facă comunicarea vie, dialectică. Dealtfel în marea dramaturgie există un tip de comunicare prin distanțare, spectatorul fiind avertizat, printr-un *efect V* sau altul, cum sînt, de pildă, în teatrul

Scanned with CamScanner

clasic, aparteurile, un fel *vizibil* de a lega stările și scenele între ele, că *se află la teatru*, că trebuie deci să participe într-un chip delectabil la „drama" eroilor.

Și metoda lui Brecht, derivată din concepția sa asupra artei actorului, este, de asemenea, „o cale prin care înlănțuirea întîmplărilor poate să apară vizibilă". Dar acest fapt, fie el în scriitură sau în reprezentare, este realizat artistic, *cu artă* ! Or, faptul acesta este un mod de rafinare a convenției, de mărire a tainei, a invizibilului creației, căci claritatea artistică este vicleană, nu este niciodată o claritate reală, iar sinceritatea expunerii ei trebuie să ducă, în cazul artei, la perplexitate ! Nu întotdeauna autenticitatea unei opere are o semnificație egală cu aceea a faptului real reflectat artisticește ! Ambiguitatea (formei mai ales) ține de specificul artei și este o neînțelegere a acestui specific dacă se crede că arta își poate atinge scopul, că poate avea vreun efect, făcînd vizibil mecanismul creației. Există un *prag infraestetic*, o limită peste care actul creator nu poate fi „deconspirat" dacă vrem ca arta să mai fie artă, adică să se înfățișeze sub chipul sensibilului „spiritualizat" (ținînd seama că arta este un proces reflectoriu). Raționalizarea de orice fel, dar mai ales cea excesivă, fără măsură, înseamnă vitregirea artei, secătuirea ei de orice miez, de orice flacără vie. Nu există o substanță vitală, dramatică, nici măcar peste pragul unei *potrivite* deconspirări transestetice ! Claritatea în artă este un *efect V* modern, o convenție — acolo unde opera este autentică — de continuă lămurire artistică sau, ceea ce este tot una, de continuă mascare a unor metode și raționamente neartistice. Piesele „filosofice" ale lui Shakespeare nu sînt expuneri filosofice, texte teoretice, ci piese care conțin într-o formă superior artistică idei și concepții filosofice. În astfel de piese filosofia viază artistic, este mai apropiată de viață, se manifestă sub un chip mai apropiat de practică, de sensibil, avînd deci mai mare putere de pătrundere și o durabilitate mai mare.

Într-un astfel de teatru actorul trebuie să fie stăpîn pe știința *efectelor V*. Cînd se referă la faptul că actorul „relatează istoria personajului său, știind mai mult decît acesta..." (vezi și *punctul 53*), Brecht nu ne spune un

Scanned with CamScanner

lucru nou, concepția sa despre arta actorului amintind de metoda lui Stanislavski, de practica teatrală a acestuia. Dealtfel multe din opiniile „revoluționare" ale lui Brecht au darul de a sublinia adevăruri curente în istoria practicii teatrale :

> O asemenea distanțare de un personaj, încît să spui că e vorba „tocmai de acest personaj" și „tocmai de acest personaj tocmai acum", e posibilă numai dacă nu se creează iluziile că : actorul ar fi el însuși personajul și că reprezentația ar fi ea însăși evenimentul.

Astfel de iluzii nici Aristotel nu le-a creat cînd a teoretizat despre *mimesis* ! Pentru că mimesis-ul era un concept care corespundea practicii teatrale a spectacolului antic. Nu altă trebuie să fi fost concepția teatrală a transesteticii lui Shakespeare, așa cum reiese mai cu seamă din urmele înfraestetice pe care le-a lăsat în „comedii" ! Dacă ceva poate fi surprinzător cu adevărat, atunci acesta nu este, în nici un caz, raționamentul de mai sus al lui Brecht, ci, de exemplu, un final ca cel al piesei *Zadarnicele chinuri ale dragostei*, unde „distanțarea" *dublă* și chiar *triplă* capătă o materializare aproape ideală (actorul se „joacă" pe sine în varii ipostaze și într-o înlănțuire complexă, realizînd distanțarea față de mai multe personaje în același timp sau pe rînd ; el reușește în acest fel să se distanțeze nu numai de „eveniment", respectiv de „intrigă", și de public, ci chiar de lume, integrîndu-se astfel în istorie, știut fiind că metoda distanțării artistice față de realitate înseamnă tocmai o apropiere dialectică față de lumea materială, o integrare în istorie tocmai prin cunoaștere).

Brecht a putut să ducă dezvoltarea conceptului de distanțare la gradul cel mai înalt al conștientizării lui datorită însușirii de către el a marxismului. Avantajul este considerabil. Cunoașterea „științei vremii despre societatea umană" l-a dus spre „opțiunea politică". În cazul claselor dezbinate, *interesul* distanțării nu poate fi de-

Scanned with CamScanner

cît unul politic. Acest interes (scop politic) va fi atins numai

> ...dacă ţinem ca publicul care reprezintă societatea să poată vedea evenimentul din latura dinspre care poate fi influenţat.

În cazul societăţii împărţite în clase antagoniste, „pentru artă, *a fi nepărtinitor* înseamnă numai a aparţine partidei dominante!“ În genere însă a fi nepărtinitor în artă înseamnă a fi *infidel* (în sensul lui Platon) partidei dominante! Este tocmai ceea ce înţelegem prin teatru ca mişcare social-politică. Iar Brecht observă:

> Legile mişcării sociale nu pot fi demonstrate pe „cazuri ideale“, întrucît „impuritatea“ (contradictoriul) aparţine tocmai mişcării şi obiectului mişcat. E necesar numai — dar aceasta neapărat — ca în general să se creeze ceva asemenea unor condiţii experimentale, cu alte cuvinte ca permanent să poată fi imaginat un contraexperiment. Căci în genere societatea este tratată aici ca şi cum ea ar săvîrşi, ca pe un experiment, tot ceea ce ea săvîrşeşte!

Este tocmai ceea ce deosebeşte arta de realitate, aşa-numita „transfigurare artistică“ prin metoda unei ştiinţe sociale! Aici avem dovada faptului că teatrul lui Brecht este numai al lui şi că numai de el a putut fi făcut! Prin teatrul său Brecht încerca să influenţeze spectatorul, să-l conducă spre scopuri politice, să-l „distanţeze“! Dar cum? Prin „infidelitate“...

> ...căci personajul şi toate celelalte caută mai puţin să fie la mintea publicului şi mai degrabă să-l surprindă.

Ce înseamnă aceasta? De aici şi pînă la teoria „extraordinarului“ nu mai e decît un pas. Metoda care face ca „publicul să fie ţinut în libertate“ trădează scopurile transestetice ale teatrului preconizat de Brecht. După cum vedem, aşa-zisa „claritate artistică“ este foarte vicleană!

Scanned with CamScanner

Inlănțuirea întîmplărilor nu poate deveni vizibilă pe scenă atîta timp cît relația dintre actori se stabilește prin metodele teatrului clasic...

...actorul X poate fi el însuși numai în relație ! ?

Problema se complică și se angajează în aceea nesoluționată încă de științele sociale — problema conștientizării societății prin ea însăși ! Dacă rolurile pot fi schimbate între ele, nu pot fi schimbați însă oamenii între ei ! Cu atît mai puțin, crede Brecht, speța atît de „ambițioasă" a actorilor !

Dar să pătrundem acum în *dialectica gestului,* știut fiind că fiecare fenomen, fiecare eveniment sau întîmplare în parte sînt definite printr-un gest anume, printr-un „comportament" fundamental. Personajele, actorii, societatea, fiecare cu sfera sa gestică...

> Sfera de atitudini pe care le adoptă personajele între ele o numim sferă gestică. Ținuta corporală, vorbirea și expresia feței sînt determinate de un *gestus* social : personajele se ocărăsc între ele, se complimentează, se instruiesc etc.

Cum se influențează aceste gestus-uri ? Cine le strînge într-un corpus spectacular unitar și le relaționează mișcarea, fără ca teatrul să-și piardă specificul ? Dar mai ales pot fi ele „distanțate", controlate științific ? Răspunsul lui Brecht este unul aristotelic :

> Marea întreprindere a teatrului este *fabula,* compoziția globală a tuturor acțiunilor gestice în care sînt conținute comunicările și acțiunile ce urmează să constituie distracțiile publicului.

După Aristotel „subiectul e cel dintîi și cel mai de seamă element al tragediei", ca unul ce caută să fie „imitația unei acțiuni unice și întregi". El este „compoziția globală" unde are loc „desfășurarea neîntreruptă a întîmplărilor cerută de asemănarea cu realitatea sau de progresiunea lor necesară". „Minunarea ascultătorului" este

Scanned with CamScanner

cu atît mai mare cu cît fabula este mai bine construită, cu cît punerea în scenă a întîmplărilor are o desfășurare „împotriva așteptării, dar întîmplările decurgînd totuși unele din altele". „Se știe doar că, din faptele întîmplătoare, singure acelea ni se par minunate cîte ne lasă impresia că s-ar fi petrecut cu socoteală", mai scrie Aristotel. Și în cazul teatrului nonaristotelic „minunarea ascultătorului" o produc acele întîmplări și acea punere în scenă care au darul să-l surprindă (evident, printr-o dialectică bine gîndită a comportamentului gestic) :

> La plantarea personajelor pe scenă și la deplasarea grupelor, frumusețea necesară trebuie dobîndită în principal prin eleganța cu care materialul gestic este înfățișat și expus privirii publicului.

Distincția în artă este una din sursele principale ale delectării. Dacă prin *efectul V* se obține apropierea dintre scenă și sală, prin „frumusețea necesară", prin *eleganța* comportamentului scenic se restabilește distanța dintre teatru și publicul său.

Dialectica teatrului este constituită din mecanismul trecerii familiarului în extraordinar și invers. Teatrul aristotelic vizează extraordinarul prin intermediul familiarului, iar teatrul nonaristotelic, în speță cel brechtian, este domeniul familiarului înfățișat cu mijloacele tradiției, mijloace mascate însă, capcane care pot face ca familiarul său fie luat drept ceva extraordinar :

> Avînd în vedere că distanțarea înseamnă și act de „lansare", unele evenimente pot fi înfățișate simplu ca niște evenimente faimoase, ca și cum ar fi unanim și de mult cunoscute, pînă și în detaliile lor, și ca și cum s-ar depune eforturi să nu se păcătuiască împotriva tradiției. Pe scurt : se pot imagina multe moduri de relatare, unele știute, altele încă destinate a mai fi descoperite.

Dar oricîte „moduri de relatare" ar exista, nici unul nu poate ieși din sfera acelei dialectici specifice teatrului cuprinsă între marginile familiarului și ale extraordina-

Scanned with CamScanner

rului, din sfera întrepătrunderii acestora prin jocurile mai simple sau mai complexe ale convenţiilor. Oricît de extraordinare ar fi întîmplările din *Antigona* sau *Oedip*, familiarul îşi face loc la tot pasul, mai ales prin apariţiile memorabile ale personajelor care reprezintă oamenii din popor, cum ar fi Paznicul sau Păstorul. Iar în ceea ce priveşte elementul propriu de distanţare al teatrului antic, care este corul, acesta constituie un nod vizibil, o evidentă legătură dintre fapte şi întîmplări felurite, antitetice, o punte de trecere şi un loc de întrepătrundere a familiarului cu extraordinarul şi invers.

Realismul este mişcarea care răspunde cel mai exact acestei dialectici a teatrului. Şi realismul antic şi cel al teatrului modern, brechtian în special, conţin acele elemente specifice de distanţare care duc la interferenţa creatoare a celor două limbaje fundamentale, unul corespunzător faptelor obişnuite, familiare, altul celor ieşite din comun, extraordinare. Specificul acestei dialectici, pe care am întîlnit-o în teatrul antic, îl găsim şi în teatrul epic. Am văzut că metoda critică a lui Brecht este de aşa natură încît ea poate permite o continuă deplasare a extraordinarului spre familiar şi invers. Cu ajutorul *efectelor V* Brecht şi-a structurat piesele într-un asemenea mod încît graniţa dintre familiar şi extraordinar este foarte labilă, astfel că nu-i de mirare ca într-o anumită viziune regizorală să vedem familiarul înfăţişat sub chipul extraordinarului sau invers (în cazul altei concepţii regizorale). Iată cîteva din principiile transestetice care stau la baza unor astfel de „translaţii" :

> ...evenimentele trebuie, fiecare în parte, să fie astfel legate între ele încît nodurile să apară cu evidenţă...
>
> Părţile fabulei se cuvin aşadar a fi cu grijă opuse una alteia, conferindu-se fiecăreia structura proprie a unei piesuţe în piesă.
>
> Astfel înfăţişat, evenimentul unic şi deosebit ia o aparenţă stranie pentru că apare ca ceva general, intrat în domeniul moravurilor !

Scanned with CamScanner

Dacă aici ni se pare a fi sărac, poate, terenul de aplicare a unei astfel de teorii, de exemplificare a dialecticii teatrului, piesele lui Shakespeare sînt, în schimb, cum am văzut, locul ideal al întrepătrunderii celor două limbaje, dialectica raportului familiar-extraordinar mergînd pînă la a reflecta, sub întruchipări artistice, dialectica lucrurilor, pînă la a imita mișcarea de umbre și lumini, de fapte, cînd familiare, cînd extraordinare, ale realității.

Spunem aceasta pentru că în toate cazurile *dialectica teatrului*, a artei în general, urmează dialecticii lucrurilor, a faptelor și întîmplărilor lumii materiale. Ea poate fi recunoscută ca atare numai în operele de seamă, în arta realistă mai ales. Urmele infraestetice ale unei opere ne dau cheia dialecticii teatrului, așa cum îl înțelege un creator sau altul. Orice operă autentică „confirmă" lupta și identitatea contrariilor, valoarea și autenticitatea ei fiind dovada clară că autorul a urmat căile de plăsmuire ale dialecticii specifice teatrului. Dar sînt opere autentice și valoroase, ca de pildă piesele lui Beckett, care, deși corespund specificului teatral, nu urmează neapărat dialectica lucrurilor, a naturii, nu sînt profund realiste, nu-și propun să reflecte conflictul obiectiv al vieții și conexiunea reală a lucrurilor, evident, sub formă artistică.

Așa cum există o transestetică a creației, exprimată în chip dialectic, există și o dialectică a creației, exprimată în chip infraestetic. Numai în cazul marilor opere, cum este cea shakespeariană, dialectica creației reușește să se „suprapună" dialecticii naturii, mecanismului complicat al devenirii sociale, istorice, umane etc. Dialectica creației, în acest sens, este metoda artistică de cunoaștere a existenței. În general garanția artei autentice o dă adecvarea ei la un scop estetic. În teatru, de pildă, aristotelicului și nonaristotelicului nu le corespund neapărat nedialecticul și respectiv dialecticul, „metafizica" lui Aristotel și respectiv materialismul dialectic și istoric al lui Marx. „Imitarea" *Weltanschauung*-ului adecvat unui timp istoric sau altul nu constituie automat garanția marii arte. Simțul realității la Shakespeare se dovedește

Scanned with CamScanner

a fi mai puternic decît cunoașterea materialismului dialectic și istoric de către unii din scriitorii marxiști ai vremii noastre. Orice creație autentică conține în esența ei un sîmbure dialectic, e pornită dintr-o mișcare care sesizează natura conexională a lucrurilor, legăturile universale dintre fenomenele lumii reale, transformarea lor continuă. Altfel opera ar fi lipsită de viață, de structura durabilă a creației. Nu „metoda" contează în primul rînd, ci felul cum ea îți este proprie pentru a te apropia de esența artei, de dialectica ei. Metodele, de regulă, se conștientizează în artist de la sine. Important este ca el, urmîndu-și „chemarea" dialectică, să știe să ajungă la dramatic (= împletirea familiarului cu extraordinarul), să creeze dramaticul, ca unul ce este esența vieții și a teatrului. Anticii au ajuns la această esență prin regulile lor binecunoscute (unde „distanțarea" = corul, masca, coturnii etc.), clasicismul prin devierea de la aceste reguli în spiritul știut (unde „distanțarea" nu o constituia numai „aparteul", ci o poetică oficială, o întreagă transestetică ușor decodificabilă de spectatorii curții), Shakespeare prin „monodialog" (distanțarea = dialectica realului), iar Brecht prin dialectica *efectului V* (distanțarea = „eleganța" comportamentului gestic).

Nu-i mai puțin adevărat însă, și este de dorit pentru arta socialistă, repetăm, că o creație este cu atît mai valoroasă cu cît dialectica ei (dialectica creației este o dialectică *subiectivă,* infro-transestetică) se întemeiază pe dialectica marxistă, adică pe dialectica obiectivă a fenomenelor naturii și societății, care determină dialectica subiectivă și se reflectă în aceasta. De aici decurge specificul artei. Mai exact, independența relativă a dialecticii creației față de dialectica obiectivă. Dialectica creației — cum o „dezvăluie" perspectivele ei — are legi interne, specifice. Și e greu să ne închipuim că cineva poate să nu observe acest lucru. Însă atitudinea estetică realistă este cea mai cuprinzătoare întrucît se sprijină pe dialectica marxistă, este înarmată cu metoda cea mai vie de cunoaștere a realității, a legilor care guvernează lumea. Tocmai pentru că sînt legi ale dialecticii subiective, legile dialecticii creației trebuie să nu apară oricum, dacă vrem mai ales ca arta să atingă un scop ma-

Scanned with CamScanner

jor, unul public, social, să aibă o finalitate practică, ci trebuie să apară, dacă e posibil, ca legi ale dialecticii obiective.

Așa se explică faptul că Brecht, ca unul ce s-a bazat în creația sa pe dialectica marxistă, s-a folosit de *efectul V* ca de o metodă critică, adică de metoda cea mai adecvată timpului său, care să facă din teatru o armă politică, capabilă să influențeze publicul conform cu *interesul* urmărit prin distanțare :

> Ce și cum urmează a fi distanțat cutare lucru e în funcție de interpretarea ce trebuie dată acțiunii în ansamblu, prilej pentru teatru de a ține puternic seamă de interesele timpului său.

Așa s-a întîmplat dealtfel totdeauna cu marea creație (o dovedește chiar Brecht interpretînd, în sensul enunțat mai sus, piesa *Hamlet)* : cînd anticii au *adaptat* în teatrul lor miturile, clasicii subiectele pieselor antice, Shakespeare „istoria" țării sale etc. Aceasta este de fapt esența adaptării, cutare lucru e distanțat în funcție de interesele timpului, *distanțarea* fiind în acest sens mijlocul adaptării, metoda ei ! Nu astfel înțelegea Brecht lucrurile, dimpotrivă ; adaptarea fabulei, interpretarea ei cu ajutorul unor *efecte V* adecvate constituind țelul major al artei spectacolului :

> Interpretarea fabulei și mijlocirea ei pe calea unor distanțări adecvate este îndatorirea capitală a teatrului.

Dar calea aceasta este doar unul din mijloacele de funcționare ale adaptării, mecanismul dialectic specific artistului de orientare marxistă. Ea nu ne lămurește însă nici pe departe în ceea ce privește natura socială a teatrului, natura creației în general. Brecht se referă mai mult la limbajul teatral, la căile reprezentării, așa cum le practica el. Chiar din raționamentele sale cu adresă directă la natura teatrului, observăm că Brecht nu este un estetician, ci un practician care își gîndește transestetic propriul teatru. Că este așa o dovedește pendularea

Scanned with CamScanner

sa continuă în jurul conceptului de distanțare, funcția ambiguă pe care o are pînă la urmă *efectul V* (poate și prin aceea că Brecht și-a dat seama despre dialectica specifică a întrepătrunderii familiarului cu extraordinarul !?). Oare înțelegerea dialecticii creației l-a condus la „compromisul" pe care-l face acceptînd mijloacele tradiționale și deci efectele clasice ? Încă o dată „claritatea artistică" se arată a fi vicleană ! Distanțarea riscă să aibă acum sensul de cîmp hipnotic :

> Dacă arta oglindește viața, o face cu oglinzi speciale. Arta nu devine nerealistă dacă schimbă proporțiile, ci dacă le schimbă în așa fel încît publicul, folosind în mod practic imaginile ca pe niște idei sau impulsuri, ar eșua în realitate. Desigur, e nevoie ca stilizarea să nu dizolve naturalul, ci să-l potențeze... Chiar și numai eleganța unei mișcări și grația unei grupări distanțează...

Așadar, *efectele V* trebuie folosite cu pricepere, în așa fel încît să nu dizolve iluzia scenică, să nu facă ca publicul să se trezească în realitate, altfel arta s-ar identifica cu viața și ar deveni nerealistă ! Brecht este deci profund aristotelic, căci el concepe arta ca mimesis, dar, din păcate, mai mult în direcția mijloacelor poetice, a efectelor artistice. De aici apare riscul înțelegerii utopice a intereselor timpului său !

După cum observăm, Brecht are în vedere numai arta spectacolului ! Textul are valoare numai întrucît este un text de reprezentat, luat în sine, el (textul brechtian mai ales) nedezvăluindu-și măsura maximă !... *Distanțarea* nu este un element al lecturii, ci unul al artei reprezentării ! (Evident că orice cititor — prin natura actului lecturii — este mai mult sau mai puțin distanțat de ceea ce citește ! Distanțarea, în acest caz, e propria lui cultură și experiență.). Distanțarea brechtiană este un element care „subtilizează" miraculosul, extraordinarul, fiindcă are drept scop să abată — într-un mod artistic, bineînțeles — de la identificarea spectatorului cu miraculosul, extraordinarul ; această *identificare* — distanțată acum artistic, spectacular — se face printr-un efort

Scanned with CamScanner

dublu, prin participare activă, altfel spectatorul obișnuit, incapabil uneori să se ridice la „identificarea“ spre care este condus și solicitat, va ajunge să plece din sală necăjit pentru timpul care i s-a luat !

De fapt distanțarea, de orice natură ar fi ea, e un mijloc nu de a dezvălui, cum poate părea la prima vedere, ci de a ascunde mecanismul creației, nu de a deconspira, cum se crede, „taina“ creației, ci de a învălui cît mai rafinat, în numele unui „nonconformism“ sau altul, al unei revoluționări autentice a artei sau al unei simple mișcări, dialectica specifică teatrului pe care îl practică cutare creator. Distanțarea

> ...amuză copiii erei științifice și anume pe calea trezirii simțurilor și a bunei dispoziții,

nereușind totuși să ascundă faptul că teatrul închide în el însuși acte mult mai grave, că este o obiectivație majoră, un domeniu — în cîmpul relativității — tot atît de important ca și politicul, științificul, economicul, filosoficul etc. El poate să influențeze fundamental cîmpul vieții, al relațiilor umane, adică să fie o tribună magică pentru cei „cîțiva“ spectatori ai săi ! Căci el și-a pierdut caracterul de artă publică pe care îl avea odată ! Ar fi de dorit ca — în ciuda atîtor „concurențe“ moderne : TV, cinematograful, arta monumentală, olimpiadele etc. —, să redevină ceea ce a fost, așa cum el încearcă uneori, mai ales în spectacolul popular de tip socialist, fapt teoretizat cu îndrăzneală încă de Rousseau. Teatrul vechi, tradițional, era mai esențial pentru om decît cel de azi. De ce ? Deoarece calea cea mai lesnicioasă a existenței nu se afla în artă. Deoarece, și acest lucru contează în primul rînd, arta se identifica cu autonomia universului. Azi arta, fiind integrată în celelalte activități umane, își pierde tot mai mult caracterul de autonomie, deși ea se străduiește să apară astfel, prin apărătorii ei cei mai puriști, cînd în esență nu mai este !

Ca o primă concluzie vom putea spune că opera lui Brecht nu poate fi separată de „sistemul“ său transeste-

Scanned with CamScanner

tic, contradictoriu în esență, ca orice sistem viu, legat de practica teatrală, care nu poate nega deci natura dual ă a artei. Dialectica teatrului brechtian constă chiar în existența acestei îmbinări reciproce. Aceasta dovedește că transestetica gîndirii lui Brecht este legată de infraestetica gîndirii operei sale : că el nu are propriu-zis o estetică, ci o transestetică, o viziune originală asupra creației, care ține deci exclusiv de infraestetica propriei sale opere ; valabilitatea „sistemului" său transestetic este valabilitatea operei sale (o operă esențialmente de *adaptare,* care, ca și „sistemul", a căutat să cumuleze în ea cuceririle istoriei teatrului, permanențele lui, năzuind spre o nouă sinteză a lor, nereușind însă să revoluționeze „comunicarea" teatrală, să fie pentru era noastră ceea ce au fost pentru timpul lor spectacolele antichității sau cele elisabethane). „Sistemul" său transestetic este deschis pe cît de deschisă este viziunea despre creație cuprinsă în infraestetica operei sale. Dar aici există un pericol : cu timpul viziunea sa infraestetică (neadecvată altor realități) poate stînjeni, goli de conținut o bună parte din substanța operei sale. Căci Brecht este primul din marii dramaturgi care nu s-a ferit să lase evidente urme infraestetice, să dezvăluie în opera sa (să-i impregneze) „sistemul" său transestetic.

Cum am văzut, în teatrul lui Brecht spectatorul e anunțat dinainte ce se va întîmpla în scena care urmează sau în întreaga piesă : el acum își dă toată osteneala să vadă dacă ceea ce știe dinaite se va întîmpla întocmai, dar mai cu seamă e curios să vadă *cum* se va întîmpla : asta e tot una cu a uita că știe ce se va întîmpla, căci lui nu i se explică *cum* se va întîmpla. Și astfel spectatorul acționează în dublu sens, „identificarea" lui este dublă : o dată cu felul în care el însuși își imaginează cum se va întîmpla și a doua oară cu ce va vedea. El va confrunta aceste două imagini. Deci va fi invitat la o participare activă. Desigur, cînd reprezentația este veritabilă. În acest caz, „dubla identificare" îl va duce pe spectator la suspensie, spre uimire, ca și cum el nu mai are timp de gîndire, ci numai de a vedea.

Deci și această metodă, acest tip de distanțare, care nu este nou (în teatrul antic corul avea această misiune,

Scanned with CamScanner

iar spectatorul încerca aceeași „dublă identificare", știut fiind că el venea la spectacol cu subiectele pieselor — miturile moștenite — cunoscute), duce către mister ; mai mult chiar (ambiția este nouă), către înțelegerea și descifrarea lui pe cale științifică (Shakespeare se „limitase" la o cunoaștere pe cale artistică). Esența teatrului este împletirea dialectică a extraordinarului cu familiarul. În cazul lui Brecht, „sistemul" infro-transestetic vizează familiarul (științificul, demistificarea, nonconformismul, tot ce ține de o artă a noii ere tehnice-științifice), iar metoda de prezentare a lui (reprezentarea) este una aparținînd extraordinarului („eleganța" care duce spre mister). Deși pare o contradicție în termeni, ca aceea fundamentală dintre sistemul finalist și metoda dialectică la Hegel, totuși ținînd cont de scopul urmărit de Brecht, unul artistic, cel al *delectării,* observăm că el caută să demistifice extraordinarul prin *efecte V* de natură pur „familiară" (ceea ce, cum am spus, poate duce la o secătuire a esenței teatrului său, care, ca orice esență a unui teatru autentic, valoros, este una de transfigurare a realității, de reflectare artistică a ei, caracteristici ale artei în genere ; desigur, pînă la proba contrarie, cînd publicul și epocile viitoare vor vedea în eseizarea sau raționalizarea — sau alt tip de proces spiritual — a acestei esențe, un nou mijloc de *comunicare* umană).

Gîndindu-se pesemne că *Micul organon* este vulnerabil, că poate fi criticabil — așa cum am demonstrat de fapt — în părțile lui esențiale, că o seamă din afirmațiile sale sînt neclare, echivoce sau de-a dreptul gratuite, Brecht revine în *Addenda* la *Micul organon* cu o serie de lămuriri absolut necesare, fără de care teatrul pentru care pledează, „teatrul viitorului", cu greu ar fi putut fi plasat în lumina dialecticii marxiste. „Revenirile" lui Brecht sînt revizuiri ale propriei concepții, pentru că drumul logic este refăcut acum mai ales din perspectivă estetico-filosofică, ca o „replică" la spiritul transesteticii operei sale, demers obligatoriu, avînd în vedere că o viziune globală asupra teatrului, a naturii și rolului său în societate, nu se poate obține printr-o simplă explicitare

Scanned with CamScanner

„teoretică" a infraesteticii, explicitare care, inevitabil, s-a dovedit a fi mai mult sau mai puțin subiectivă, mai mult sau mai puțin contradictorie (în termeni), ci printr-o aplicare consecventă a dialecticii obiective.

Contradicția fundamentală a *Micului organon* provenea din înțelegerea „în sine" a naturii și a funcției teatrului, atribuindu-i-se *delectării* un rol exagerat, dat fiind că această esență nici teatrul și nici o altă artă nu o pot împlini într-o societate bazată pe exploatare. Funcția politică a teatrului brechtian, atitudinea de tip proletar față de o lume nedreaptă se reduceau la funcția hedonicului și la o atitudine contemplativă. Apărea astfel contradicția de nerezolvat dintre generalizarea unei funcții (conceptul delectării), funcție implicită naturii teatrului și artei în genere, și atitudinea față de societatea burgheză, atitudinea critică, de virulență socială, pe care o conțineau ideile vehiculate în piese. Era înțeleasă funcția generică a teatrului, dar nu era înșeles rostul teatrului *aici* și *acum*, adică în condițiile lumii capitaliste. Orice critică socială — într-un astfel de teatru — se limitează considerabil și chiar se anulează dacă teatrul este văzut nu ca o tribună a luptei, ci ca un loc al „destinderii", al „recreării", al „agreabilului", cu alte cuvinte, dacă „i se îngăduie să rămînă ceva cu totul superfluu"! În felul acesta nici nu se poate vorbi de o instrucție a proletariatului prin arta scenică, căci contradicțiile reale ale societății sînt mistificate, îi sînt ascunse cu ajutorul unei dialectici subiective complexe, foarte elaborate, foarte rafinate, adică cu ajutorul *efectelor V* ale delectării. De acest lucru și-a dat seama în fine Brecht, afirmînd:

> Abia cînd productivitatea își va fi rupt lanțurile, instructivul va putea să se preschimbe în desfătare și desfătarea în instructiv.

Revizuindu-și concepția despre teatru, căci nu putea rămîne în afara revoluției sociale care se producea sub ochii săi, în afara unei lumi pentru care a suferit și a încercat să lupte prin cele mai îndrăznețe idei ale teatrului

Scanned with CamScanner

său, Brecht „renunță acum la conceptul de *teatru epic*“, cum afirmă el însuși. Acest teatru...

> ...stătea prea inert în raport cu conceptul dramaticului.

Și iată — era de așteptat — o „revenire“ spectaculoasă :

> ...teatrul rămîne tot teatru — și nu devine o demonstrație științifică !

Brecht își dă seama că

> Nici noțiunea de „teatru al epocii științifice“ nu e destul de cuprinzătoare...,

avînd desigur în vedere noua realitate creată și înțelegerea activă, practică de data aceasta, a filozofiei marxiste. Brecht pare definitiv convins acum că teatrul

> ...e în măsură să facă din dialectică o delectație.

E greu de presupus că acest lucru se poate întîmpla pe calea teatrului său. Brecht pare a-și da seama că între ceea ce teoretizează acum, „teatrul dialectic al viitorului“, și teatrul său, privind contradicțiile lui fundamentale, pe care le-am reamintit mai sus, este o deosebire importantă. Pătrunzînd în „dialectica“ transesteticii sale subiective, am putut observa că teatrul brechtian este nedialectic (evident, raportat la realitatea obiectivă). Raționamentele noastre au explicat, credem, „latura principală a contradicției“. Ea reiese chiar și din

> Contradicția dintre joc (a demonstra) și trăire (a se identifica),

care, după cum am văzut, sînt „două atitudini reciproc adverse“, atitudini care, dacă nu se îmbină în chip dialectic în munca actorului, pot fi „distanțate“ de spectator în procesul, la rîndul său, al „dublei identificări“. Cum am demonstrat, receptarea teatrului brechtian pune pro-

Scanned with CamScanner

bleme cu mult mai complicate decît a intuit autorul. Aceasta întrucît nici acum, cînd am văzut că „teatrul rămîne tot teatru",

nu se renunță la pasul spre cunoașterea conștientă...

Dar cum are loc acest „pas" ? Prin înțelegerea deformată a mimesis-ului, a „imitării" realiste pe care trebuie s-o realizeze fabula, așadar prin depărtarea față de esența realității, a faptelor și întîmplărilor în mișcare obiectivă, deci prin depărtarea față de esența teatrului :

> *Fabula* nu corespunde pur și simplu unei desfășurări extrase din existența oamenilor, așa cum ea s-ar fi putut petrece în realitate ; ea conține situații fictive în care capătă expresie ideile plăsmuitorului fabulei despre existența oamenilor. Așa fiind, personajele nu sînt simple reproduceri ale unor oameni în viață, ci ficțiuni croite pe măsura unor idei.

Acest pasaj este în contradicție nu numai cu mimesis-ul aristotelic, ci cu însăși concepția despre artă a lui Engels, cu concepția realismului în artă, așa cum ea ne este cunoscută mai ales din faimoasa scrisoare către Margaret Harkness. Aceasta nu este o concepție *tabu,* dar istoria teatrului, a artei în general, dovedește că orice „ficțiune croită pe măsura unor idei" este mai mult sau mai puțin subiectivă și stă deci într-un raport deformat față de adevărul obiectiv. O operă este importantă prin *adevărul ei realist.* Or acesta nu se poate obține decît printr-o reflectare adecvată a faptelor și întîmplărilor lumii materiale, printr-o concurență artistică activă, capabilă să realizeze „echivalențe sensibile" autentice, convingătoare. Elementul „fictiv" este desigur indispensabil operei de artă. Dar el nu trebuie să înăbușe realismul operei, semnificația, într-un cuvînt, *tendința* ei, ci să ajute această tendință să iasă în evidență în chip artistic, să nu o scoată „în evidență în mod expres" (Engels). Altfel „ideile plăsmuitorului fabulei despre existența oamenilor" vor fi și ele fictive (idei fictive în situații fictive) dacă subiectul nu conține fapte concrete, situații istorice, ci în-

Scanned with CamScanner

timplări născocite, rupte de existența obiectivă. Brecht s-a formalizat într-atît încît „adevărul" său a ajuns să fie doar unul „rostit", *reprezentat* ! Puține pretenții a avut Brecht de la adevăr dacă pentru el realitatea „se înfățișează bogată și actuală" numai întrucît este *exprimată* de „situațiile și personajele fictive", desigur, cu ajutorul actorului, a cărui experiență de viață și de „lectură" se află — față de ele — „în mare contradicție" ! Pentru Brecht istoria nu pare a fi decît pretext de „incitare a simțurilor", terenul unor „plăceri noi" :

> Gustul pentru piesele vechi crește pe măsură ce ajungem a ne pătrunde de plăcerile noi, potrivite cu felul nostru de a fi. Pentru aceasta trebuie să facem din simțul istoric (...) o adevărată incitare a simțurilor.

Pe această cale, „felul nostru de a fi" nu este altul decît unul tipic *burghez*. Mentalitatea lui Brecht, fie ea cît de „înnoitoare", nu dezminte încadrarea într-o astfel de categorie :

> În munca productivă pentru omenire, acțiunea spirituală și cea a simțurilor e una, iar din producerea de viață se iscă voluptatea de a trăi.

Dealtfel Brecht, prin multe din inadvertențele sale, prin incoerența propriului „sistem" transestetic, prin efortul său vizibil de a pune acum de acord „sistemul îmbunătățit" cu opera lui, filosofia proprie cu filosofia de împrumut, cea marxistă, pe care caută s-o asimileze teoriilor sale, ne dă suficiente date pentru a socoti teatrul său drept un *teatru burghez*, iar transestetica sa drept una aristotelică. Nu avem motive să ne neliniștim. Întregului teatru „burghez" i se poate aplica noțiunea istoriografică, nu de substanță, de „aristotelic". Deoarece în „teatrul burghez" al lui Ibsen, al lui Cehov sau Gorki (cu excepțiile unora dintre piesele mai tîrzii) „lipsa de contradicții", de „salturi", este o calitate care definește arta lor, metoda prin care ei arată că „*așa ceva* corespunde reali-

Scanned with CamScanner

tății" ! Un teatru realist nu trebuie să se lipsească de influențele pozitive ale unui astfel, de „teatru burghez".

Contradicția dintre opera lui Brecht și sistemul său îmbunătățit este și mai evidentă atunci cînd se referă (mai precizat) la *efectele V* :

> O folosire veritabilă, profundă, activă a efectelor de distanțare presupune că societatea își consideră starea ca una istorică, de natură să se amelioreze. Adevăratele *efecte V* au un caracter combativ.

Teatrul lui Brecht este un teatru pseudoactual ! „Starea istorică" este văzută în „devenire" (stare istorică fictivă), „de natură să se amelioreze". Distanțarea brechtiană este de principiu dialectic, dar în realitate ea se înstrăinează de starea istorică a momentului. Distanțarea presupune o lume în devenire istorică, iar teatrul brechtian prezintă numai devenirea în sine, întrucît angajarea și combativitatea sînt „croite pe măsura unor idei". Acest fapt slăbește participarea (spectatorului) față de realitatea imediată. În acest sens, teatrul lui Brecht este cel mai puțin angajat și militant, folosul lui imediat fiind sub unul oferit de orice piesă de natură clasică.

Pe bună dreptate, Brecht e stăpînit acum de daimonul dialecticii. Deși în teorie „montajul" fabulei brechtiene este asemănător concepției despre montaj a lui Eisenstein („montajul dialectic" : două scene — bucăți de peliculă — în conflict, dă o a treia, adică o calitate nouă), practic opera sa este de altă natură, nu „scapă" condiționărilor de natură artistică tradiționale, respectiv substanței teatrale. Se poate spune că talentul lui Brecht a „învins" concepția, metoda sa teoretică sau, mai exact, concepția a luat-o cu mult înaintea operei, vizînd de fapt teatrul dialectic al viitorului. Dovada :

> Este perfect indiferent dacă scopul principal al teatrului este să ofere cunoașterea lumii. Fapt e că teatrul trebuie să ne dea reprezentări ale lumii și că aceste reprezentări sînt ținute să nu inducă în eroare...

Scanned with CamScanner

> ...asemenea reprezentări nu pot da roadele satisfăcătoare fără cunoașterea dialecticii — și fără a face cunoscută dialectica.

Un teatru dialectic este un teatru care satisface aceste condiții. Teatrul lui Brecht a fost unul nedialectic întrucît el a încercat să ne „ofere cunoașterea lumii" fără să ne dea reprezentări actuale ale ei, capabile să fie receptate în chip dialectic. Deoarece nici condițiile amintite nu erau satisfăcute, adică nici sala, nici scena nu erau stăpînite de spiritul dialectic (evident, ținînd cont că societatea era într-un stadiu de început revoluționar, aproape tot omul fiind un ignorant întru Marx). Căci în cazul în care am avea de-a face cu un adevărat teatru dialectic, am avea de-a face și cu o societate pătrunsă în întregul ei de dialectică : actorii, cei care „fac cunoscută dialectica", și nu mai puțin spectatorii, care trebuie să fie pregătiți, să fie capabili să perceapă un astfel de teatru, altfel ei n-ar fi adevărați participanți, n-ar pricepe o iotă din spiritul dialectic al piesei, iar reprezentarea ar fi departe de a da „roadele satisfăcătoare".

Aceasta este de fapt realitatea obiectivă a situației teatrului actual. Problema sferei lui de influență trebuie regîndită. Și mai ales să se țină seama că teatrul trebuie să fie eficient aici și acum, chiar dacă sus-pomenitele condiții nu sînt satisfăcute, chiar dacă nu toți actorii și nu toți spectatorii sînt pătrunși de spiritul complex al dialecticii. Și tocmai de aceea ! Căci numai în condiții relativ inegale teatrul dialectic poate fi cu adevărat eficient, își poate exercita rolul creator, poate da roade satisfăcătoare, poate ajuta societatea în mersul ei înainte, poate avea, cu alte cuvinte, o finalitate practică. Brecht a înțeles această finalitate a artei ca nimeni altul cînd a spus :

> Toate artele contribuie la cea mai mare dintre arte, arta de a trăi.

Deci numai în condițiile unei istorii revoluționare, cînd societatea e în re-formare, cînd omenirea se află la „răs-

Scanned with CamScanner

pîntia“ care duce la emanciparea *reală* a omului, teatrul dialectic își poate împlini adevărata misiune, poate ființa cu succes. Căci în alte condiții, atunci cînd întreaga societate va fi pătrunsă de dialectică, se va putea pune — inevitabil — întrebarea dacă ea, societatea, mai are nevoie de un asemenea teatru.

„GH. ASACHI“
IAȘI

Scanned with CamScanner

La început a fost... poetica 5

I. INFRAESTETICA CREAȚIEI

Perspectiva infraestetică 8
Teatrul ca dialectică a mișcării 15
Structuri infraestetice ale aceluiași mit: *Vartici*, *Hipolit* și *Fedra* 25
Dialectica infraesteticii shakespeariene 43

Secțiunea întîi 46

A. Regula previziunii 46
B. Regula superstiției 57
C. Regula blestemului 67
D. Regula contrariilor 71
E. Regula dedublării 81
F. Regula negării negației sau a finalurilor deschise . 108

Secțiunea a doua 115

Lumea ca teatru 117
Artistul 119
Funcția închipuirii 121
Participarea conștientă 124
Măria sa, spectatorul 128
Tematica și cronicile 139
Teatrul în teatru 144
Actorii 154
Teatrul ca joc formativ 160
Teatrul ca poveste 170
În loc de încheiere sau despre realismul artei lui Shakespeare 182
Infraestetica lui García Lorca sau „Amorul propriu" al unui personaj 203

Scanned with CamScanner

II. TRANSESTETICA CREAȚIEI

Perspectiva transestetică 246
Transestetica lui Racine 252
Caragiale-theoreticus 269
Transestetica brechtiană sau
Teatrul nonaristotelic — profund aristotelic . . . 284

Scanned with CamScanner